

COMUNICAÇÃO PARA TODOS.
ESTUDO DE CASO SOBRE O MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

Carla Margarida Palma Paulino

Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia

SETEMBRO 2009



Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica de Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e de Doutor João Carvalho Dias.

DECLARAÇÕES

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que este trabalho de projecto se encontra em condições de ser apresentado a provas públicas.

A orientadora,

Lisboa, de de

Declaro que este trabalho de projecto se encontra em condições de ser apresentado a provas públicas.

O orientador,

Lisboa, de de

RESUMO

ABSTRACT

COMUNICAÇÃO PARA TODOS.

ESTUDO DE CASO SOBRE O MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN.

COMMUNICATION FOR ALL.

CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM: A STUDY CASE.

Carla Margarida Palma Paulino

PALAVRAS-CHAVE: comunicação, acessibilidade, fácil compreensão.

RESUMO: A comunicação dos museus tem vindo a ganhar um papel cada vez mais importante. Com enquadramento jurídico na Lei-Quadro dos Museus Portugueses, lei n.º47/2004, 19 Agosto, a comunicação é utilizada pelos museus na divulgação dos seus bens culturais e das suas iniciativas. Estas entidades têm adoptado diferentes formas de comunicarem com os seus públicos como, por exemplo, através de websites ou através de novas tecnologias como áudio-guias e quiosques interactivos. Estes suportes possibilitam a cada museu alargar o acesso do público às suas colecções, na medida em que a sua versatilidade permite-lhes ultrapassar ou contornar determinadas limitações físicas. No entanto, a acessibilidade tem vindo a transcender o seu carácter físico e a ganhar uma dimensão intelectual que abrange o aumento da compreensão dos diversos tipos de público aos conteúdos dos museus, das suas colecções e exposições. Neste sentido, a comunicação dos museus pode ser utilizada na divulgação de informação mais acessível a um número de visitantes cada vez mais abrangente e diversificado.

O Museu Calouste Gulbenkian é um dos museus portugueses que tem vindo a valorizar o papel da comunicação na divulgação das suas actividades e no acesso do público às suas colecções através da utilização de diversos suportes informativos. O seu público caracteriza-se pela diversidade, abrangendo visitantes nacionais e estrangeiros, crianças, estudantes, famílias e especialistas, entre outros. Enquanto estudo de caso do presente projecto, interessa perceber o grau de adequação dos suportes de comunicação utilizados pelo Museu e dos seus conteúdos a este público diversificado. Consegue o Museu Gulbenkian disponibilizar os seus conteúdos a todos os seus visitantes? E consegue garantir que todos os visitantes compreendem a informação que lhes é fornecida? Para encontrar estas respostas, os suportes em causa serão enumerados e caracterizados. Realizada esta análise, serão propostas alterações a estes suportes ou a realização de novos suportes, de acordo com as conclusões obtidas. Estas propostas serão também resultado de uma metodologia apresentada e que remete para a elaboração de conteúdos de fácil compreensão. Desta forma, será alcançado o principal objectivo deste projecto: a elaboração de uma política de comunicação onde uma diversidade de informação seja física e intelectualmente acessível a uma diversidade de público através de uma diversidade de suportes. Apenas um equilíbrio entre estas três vertentes, transposto para um caso prático e particular, permitirá o êxito de uma “comunicação para todos” dentro do mesmo museu.

KEYWORDS: communication, accessibility, easy understanding.

ABSTRACT: Museum communication has been gaining an increasing significant role. According to the law ruling over Portuguese museums no. 47/2004, dated 19th August, communication is used as a resource for the promotion of cultural heritage and activities. Museums have adopted different means of communicating with their public targets, through websites and new technologies, such as audio guides and interactive kiosks. These supports allow museums to widen public access to their collections in so far as their versatility contributes to rule out certain physical limitations. However, accessibilities have gone beyond the strict physical aspect and gained an intellectual approach involving a larger understanding by different types of public of museum content, including collections and exhibitions. Communication in this context may be used to make information easily available to a more diversified and larger audience.

The Calouste Gulbenkian Museum is one the museums in Portugal involved in promoting communication about its activities and increasing public access to its collections through different information supports. Diversity is a characteristic of its public, involving national and foreign visitors, children, students, families and scholars. As a case study this project aims at understanding how adequate communication supports used by the museum are to all its visitors. Is the Calouste Gulbenkian Museum successful in making information available to all its visitors? Is it possible to guarantee that all its visitors understand the information at their disposal? To try and answer these questions the different supports are numbered and characterized. Following this several proposals for changes are presented, and new supports are suggested. All these proposals are subject to a methodology which involves the preparation of new easier understanding contents; thus leading to the main purpose of this project: launching a communication policy through which information will be intellectually and physically accessible through a wide range of supports made available to a wider public. Only the balance involving these three features, applied to a particular and practical case, can contribute to the success of “communication for all” within the museum itself.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Enquadramento da questão	2
I. 1. Enquadramento jurídico: educação, interpretação e comunicação.....	2
I. 2. Estado da questão: interpretação e acessibilidade nos museus portugueses e internacionais.....	4
I. 3. Estudo de caso: o Museu Calouste Gulbenkian	6
I.4. Objectivos	7
Capítulo II: As formas de comunicação e de informação utilizadas pelo Museu Calouste Gulbenkian: características e fragilidades	11
II. 1. Informação escrita na exposição permanente e nas exposições temporárias	11
II.1.1. Tabelas	
Características	11
Fragilidades	13
II.1.2. Textos	
Características	14
Fragilidades	15
II.1.3. Quiosques	
Características	17
Fragilidades	18
II. 2. Áudio-guias	
Características	19
Fragilidades	20
II.3. Website	
Características	21
Fragilidades	23
II.4. Publicações	
Características	25
II.4.1. Publicações de exposição e de investigação.....	26
II.4.1.1. Catálogos de colecção	26

II.4.1.2. Roteiros, guias e álbum da colecção permanente	27
II.4.1.3. Catálogos de exposição temporária	28
II.4.1.4. Publicações internacionais.....	28
II.4.1.5. Publicações multimédia.....	29
II.4.1.6. Desdobráveis de <i>Uma obra em foco</i>	29
II.4.2. Publicações de comunicação e divulgação	30
II.4.2.1. Publicações de comunicação de eventos	30
Fragilidades.....	30
Capítulo III: Como tornar a informação acessível a todos: soluções e metodologias	33
III. 1. O visitante e a visita.....	33
III. 2. Diferentes suportes e diferentes níveis de informação	36
III.2.1. Exemplo	38
III. 3. Elaboração de textos de fácil compreensão	39
III.3.1. Estrutura e conteúdo	39
III.3.2. Linguagem e tom	42
III.3.3.Design	46
Capítulo IV: Projecto: proposta de elaboração de suportes informativos acessíveis a todos no Museu Calouste Gulbenkian	50
IV. 1. Hierarquia da comunicação e níveis de informação.....	51
IV.2. 1º nível – informação essencial	53
IV.2.1. Tabelas	53
Meios humanos e financeiros	56
IV.2.2. Textos	56
Meios humanos e financeiros	60
IV.3. 2º nível – informação complementar.....	62
IV.3.1. Quiosques	62
Meios humanos e financeiros.....	62
IV.3.2. Áudio-guias.....	63
Meios humanos e financeiros.....	64
IV.3.3. Website	64
Meios humanos e financeiros.....	66
IV.4. 3º nível – informação especializada	67
IV.4.1. Publicações	67
IV.4.1.1. As publicações existentes	67

Meios humanos e financeiros.....	69
IV.4.1.2. Novas publicações	71
Publicações periódicas	71
Publicações para crianças (5-9 anos).....	72
Publicações para jovens (10-16 anos)	74
Meios humanos e financeiros.....	75
Conclusão	77
Bibliografia	79
Lista de Figuras	94
Apêndice A: N.º de visitantes nacionais e estrangeiros do Museu Calouste Gulbenkian (2003-2007)	I
Apêndice B: Tipo de público de acordo com a venda de bilhetes do Museu Calouste Gulbenkian (2008).....	III
Apêndice C: Exemplos de tabelas da exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian	VI
Apêndice D: Exemplos de tabelas da exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian com código de paragem para áudio-guia	VIII
Apêndice E: Exemplos de tabelas e de textos de tabelas de exposição temporária do Museu Calouste Gulbenkian.....	X
Apêndice F: Exemplos de textos de parede de exposição temporária do Museu Calouste Gulbenkian	XIV
Apêndice G: Interior e pormenor da folha de sala da exposição <i>Uma obra em foco. Antoine Watteau (1684-1721) na Coleção Calouste Gulbenkian</i> , Outubro a Janeiro de 2006	XVII
Apêndice H: Exemplo de introdução e de descrição dos áudio-guias do Museu Calouste Gulbenkian	XX
Apêndice I: Aluguer semanal e mensal de áudio-guias em português e em estrangeiro no Museu Calouste Gulbenkian (2007)	XXII
Apêndice J: Orçamento para áudio-guias de exposição temporária.....	XXIV
Apêndice K: Exemplo de texto do website do Museu Calouste Gulbenkian.....	XXVII
Apêndice L: Preço de venda das publicações do Museu Calouste Gulbenkian (2000-2008).....	XXIX
Apêndice M: Proposta de versão ampliada de tabela.....	XXXVI

Apêndice N: Orçamento de transcrição para Braille de texto de sala, tabela e texto de tabela com descrição de peça.....	XXXVIII
Apêndice O: Proposta de texto de sala de fácil compreensão	XLII
Apêndice P: Proposta de textos de tabela de fácil compreensão.....	XLIV
Apêndice Q: Exemplo de textos de parede da exposição temporária <i>Uma obra em foco. Religião na Grécia Antiga. Deuses do Olimpo representados na Coleção Gulbenkian</i> , inaugurada a 17 de Julho de 2007.....	XLVII
Apêndice R: Orçamento de tradução para inglês de texto de sala e de tabela	L
Apêndice S: Proposta de introdução e de descrição de peça de fácil compreensão para áudio-guias.....	LII
Apêndice T: Proposta de texto do website com dois níveis de informação	LIV

INTRODUÇÃO

O presente projecto, dividido em quatro capítulos, tem como principais objectivos a análise e a caracterização das formas de comunicação desenvolvidas pelo Museu Calouste Gulbenkian e a proposta de novos suportes informativos para o museu em questão, no sentido de garantir o acesso físico e a compreensão de um público abrangente e diversificado aos seus conteúdos e à sua colecção.

No primeiro capítulo pretendo realizar um enquadramento da questão abordando a comunicação de museus, enquanto problemática geral subjacente a este projecto, a forma como esta surge enquadrada na Lei-Quadro dos Museus Portugueses e a sua relação com algumas funções museológicas como a educação e a interpretação. Ainda neste capítulo irei abordar a questão da acessibilidade intelectual na museologia e os principais contributos para o seu desenvolvimento, apresentar o Museu Calouste Gulbenkian enquanto estudo de caso e delinear os objectivos que me proponho alcançar.

No segundo capítulo irei enumerar e caracterizar os diferentes suportes de comunicação utilizados pelo Museu Calouste Gulbenkian de maneira a detectar possíveis fragilidades na sua acessibilidade, quer física quer intelectual, aos diversos tipos de público que frequentam o museu.

O terceiro capítulo, dotado de um carácter mais geral e teórico, reunirá um conjunto de linhas orientadoras para a elaboração de conteúdos de fácil compreensão e de suportes acessíveis a um público mais abrangente. Neste capítulo, tentarei também alertar para diversos aspectos a considerar na adopção de suportes informativos e na realização dos seus conteúdos.

As questões e soluções desenvolvidas neste capítulo serão aplicadas a um caso prático no capítulo seguinte, alicerçando as propostas e alterações que irei apresentar. Assim sendo, neste quarto e último capítulo, pretendo formular um conjunto de novos suportes de comunicação a serem adaptados pelo Museu Gulbenkian e expor algumas alterações a realizar aos suportes actualmente utilizados. Estas propostas têm como objectivo corrigir as fragilidades detectadas, através da elaboração de conteúdos de fácil compreensão e de suportes que permitam aumentar a acessibilidade à informação.

I. Enquadramento da questão

A comunicação no contexto museológico constitui a temática de base deste projecto. Como tal, neste capítulo I, procurarei estabelecer uma relação entre a comunicação e as funções museológicas de educar e interpretar, abordando a forma como esta relação surge com enquadramento jurídico na Lei-Quadro dos Museus Portugueses. De seguida, tenciono relacionar os conceitos de interpretação e de acessibilidade, abordando a sua ligação com a comunicação de museus e a sua evolução no contexto da museologia internacional e nacional através do contributo de diversos autores. Posteriormente, apresentarei o estudo de caso do presente projecto, o Museu Calouste Gulbenkian, os motivos que me fizeram optar pelo museu em questão e os objectivos a que me proponho alcançar ao longo deste projecto.

I.1. Enquadramento jurídico: educação, interpretação e comunicação

A educação e a interpretação são tidas como duas das principais funções de um Museu. Em Portugal esta ideia tem enquadramento jurídico ao surgir no artigo 7º da actual Lei-Quadro dos Museus Portugueses¹: “O museu prossegue as seguintes funções: a) estudo e investigação; b) incorporação; c) inventário e documentação; d) conservação; e) segurança; f) interpretação e exposição; g) educação”.

No que diz respeito à educação, o n.º1 do artigo 42º da presente lei prevê: “O museu desenvolve de forma sistemática programas de mediação cultural e actividades educativas que contribuam para o acesso ao património cultural e às manifestações culturais.”, e, no n.º 2 do mesmo artigo: “O museu promove a função educativa no respeito pela diversidade cultural tendo em vista a educação permanente, a participação da comunidade, o aumento e a diversificação dos públicos.” Ou seja, para cumprirem a função educativa os museus portugueses devem abranger na sua programação e actividades a comunidade que os rodeia e que os procura, respeitando a diversidade cultural dos seus visitantes e garantindo o “aumento e a diversificação dos públicos”.

¹ Lei-Quadro dos Museus Portugueses, lei n.º47/2004, 19 Agosto.

A interpretação, juntamente com a exposição, encontra-se prevista nos artigos 39º, 40º e 41º da lei em análise. O n.º1 do artigo 39º define estas duas funções: “A interpretação e a exposição constituem as formas de dar a conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu de forma a propiciar o seu acesso pelo público.” Por outro lado, a relação entre interpretação, comunicação e divulgação surge no n.º 2 do mesmo artigo: “O museu utiliza, sempre que possível, novas tecnologias de comunicação e informação, designadamente a Internet, na divulgação dos bens culturais e das suas iniciativas.” e, no n.º 3 do artigo 40º: “O museu define e executa um plano de edições, em diferentes suportes, adequado à sua vocação e tipologia e desenvolve programas culturais diversificados.” Pelos artigos citados, entende-se que a própria Lei-Quadro dos Museus Portugueses estabelece uma estreita relação entre interpretação e comunicação. Cada museu, para desempenhar a função interpretativa deve programar e desenvolver uma política de comunicação. A lei em análise prevê também que essa política deverá passar pela execução de um plano de edições, pela utilização da Internet e de outras tecnologias de forma a garantir o “acesso pelo público” aos bens culturais do museu.

No panorama dos museus portugueses, o Serviço Educativo foi desde muito cedo considerado o principal instrumento no desenvolvimento das funções de educação e interpretação. No entanto, tendo em conta as características do referido serviço, o cumprimento dos artigos citados da Lei-Quadro dos Museus Portugueses e a evolução da tecnologia, os museus têm vindo a adaptar diferentes medidas para desenvolverem as funções museológicas em questão, como a incrementação de novas formas de comunicação. Ou seja, o desenvolvimento de uma política de comunicação por parte dos museus permite-lhes um melhor desempenho do seu papel enquanto instrumento de educação ao garantir um maior acesso do público às suas colecções e facilitando a interpretação das mesmas. Neste sentido, os museus têm adoptado diferentes formas de comunicarem com os seus públicos como as previstas na Lei-Quadro e anteriormente analisadas, entre elas, a utilização da Internet para a criação de websites ou através de novas tecnologias como áudio-guias e quiosques interactivos. Os museus portugueses têm também executado diferentes tipologias de publicações e desenvolvido a informação escrita das suas exposições permanentes e temporárias através da realização de tabelas, textos de parede e

textos de sala. A disponibilização deste tipo de serviços por parte dos museus aumenta a acessibilidade física e intelectual às suas colecções, permitindo a interpretação das suas colecções por um número crescente e diversificado de público.

I.2. Estado da questão: interpretação e acessibilidade nos museus portugueses e internacionais

Apesar de surgir com enquadramento jurídico na Lei-Quadro dos Museus Portugueses, a interpretação é uma actividade recente no contexto museológico. A este respeito, Eilean Hooper-Greenhill afirmou: “Ao contrário do que pensam os profissionais de museus, os objectos não falam por si próprios”². Ou seja, os objectos não falam por si, não explicam a sua história ou o seu contexto histórico ou utilitário e necessitam de interpretação para se tornarem acessíveis aos visitantes. Como foi mencionado, cabe aos museus interpretar as suas colecções e garantirem a acessibilidade dessa informação aos seus visitantes, adaptando diversas formas de comunicação. No entanto, a par do conceito de interpretação, também o conceito de acessibilidade evoluiu no contexto museológico. Apesar da discussão sobre a acessibilidade aos museus não ser um tema recente, durante algum tempo referia-se ao acesso físico às colecções, abordando temas como a entrada gratuita, o alargamento de horários, a adaptação dos edifícios a pessoas com dificuldades motoras, entre outros. Mas com o desenvolvimento da interpretação como função museológica, o conceito de acessibilidade começou a abranger também um contexto intelectual, de conhecimento e compreensão. A escrita começou a ser considerada a principal forma de garantir a acessibilidade intelectual do público às colecções dos museus. Um dos principais contributos sobre a acessibilidade intelectual nos museus foi a publicação da obra *The educational role of the museum*, editada Eilean Hooper-Greenhill e publicada pela Routledge em 1994. Este livro é constituído por artigos de diferentes autores, entre os quais a sueca Margareta Ekarv, especialista em escrita acessível para museus. Ainda no contexto internacional, também o Victoria & Albert Museum, em Londres, tem desenvolvido e aplicado linhas de orientação para a realização de tabelas e de

² Hooper-Greenhill 2005, p. 236. Tradução do original: “Contrary to the views of museum staff, objects do not speak for themselves.”

textos de exposição de fácil compreensão. Esta metodologia é disponibilizada em manuais publicados na internet pelo Victoria & Albert Museum, consciente da necessidade de orientar os profissionais de museus neste sentido. Este museu londrino tem, entre os seus profissionais, uma editora própria para questões de interpretação, Lucy Trench, editora para questões de interpretação no Victoria & Albert Museum, que publicou o artigo “O Texto nas Exposições do V&A” no boletim da RPM, em Dezembro de 2007. A publicação deste artigo surgiu num momento em que as questões relacionadas com interpretação, escrita acessível e acessibilidade intelectual eram ainda recentes no panorama da museologia nacional. Em Portugal, estas questões têm sido abordadas principalmente por Clara Mineiro, assessora no Instituto de Museus e Conservação e coordenadora do Projecto Museus e Acessibilidade, que no seu artigo “Mas as peças não falam por si?!”, publicado no n.º 1 da revista *Museologia*, afirma: “Assim sendo podemos afirmar que tornar os museus e as suas colecções acessíveis a todos é um objectivo consensual defendido pelas organizações internacionais de profissionais de museus e até consagrado na nossa lei, mas a preocupação com a acessibilidade não está interiorizada e muito menos assumida pela cultura portuguesa. O conceito é muitas vezes menosprezado por ser confundido com paternalismo ou infantilização.”³ Expressões como escrita acessível e escrita de fácil leitura ou de fácil compreensão, são menosprezadas ou têm conotação negativa em vez de serem consideradas uma mais-valia na relação entre o público e o museu. No entanto, graças aos estudos de Clara Mineiro e à evolução desta problemática no contexto internacional, começa a formar-se em uma maior consciência nacional relativa a estes assuntos. Os esforços neste sentido fazem sentir-se na adopção de diferentes suportes de comunicação por parte dos museus. No entanto, para melhorarem a acessibilidade às suas colecções, este esforço terá de abranger não apenas os suportes utilizados mas também os conteúdos disponibilizados nesses suportes, ou seja, a escrita ou a linguagem usadas na informação fornecida.

³ Mineiro 2007, p. 69.

I.3. Estudo de caso: o Museu Calouste Gulbenkian

O Museu Calouste Gulbenkian funciona em edifício próprio, junto da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, encontrando-se sobre a tutela desta instituição. O Museu foi inaugurado em 1969 e a sua construção teve como principal objectivo albergar a totalidade da colecção de arte reunida ao longo da vida por Calouste Sarkis Gulbenkian. Esta colecção é constituída por obras de arte de diferentes tipologias como pintura, escultura, gravuras, jóias e têxteis, entre outras, provenientes dos mais variados destinos e datadas das mais diferentes épocas. Na totalidade, o acervo é constituído por cerca de 6000 peças das quais 1000 estão reunidas nas galerias de exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian. Como tal, esta exposição está dividida por diversos núcleos organizados por ordem cronológica e geográfica, sendo eles a Arte Egípcia, Greco-Romana, Assíria, Oriente Islâmico, Arménia, Extremo-Oriente, Arte do Livro, Escultura, Pintura, Artes Decorativas e obras de Réne Lalique.

As diferentes tipologias de obras de arte e os diversos períodos históricos que se encontram representados nas galerias de exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian atraem vários visitantes. A principal característica deste público é a sua diversidade. Como se pode verificar nos dados constantes no apêndice A, referente ao número de visitantes do Museu entre os anos de 2003 e 2007, os visitantes estrangeiros constituem cerca de 75 % do seu público geral. Nesta maioria, integram-se turistas de diversas idades, como representado no apêndice B, referente à tipologia de bilhetes vendidos. Através da análise deste apêndice, pode-se verificar que, para além da quantidade significativa de visitantes estrangeiros, o público do Museu Gulbenkian é ainda constituído por um número significativo de público jovem, estudantes e visitantes da 3ª idade. Relativamente ao público nacional, verifica-se uma predominância dos bilhetes gratuitos e de Domingo. Desta forma, é possível afirmar que o Museu é visitado por grupos escolares de todas as idades, integrados em visitas organizadas pelas escolas ou por iniciativa própria. Entre o público geral encontram-se também investigadores, famílias, visitantes seniores e grupos nacionais organizados em excursões, entre outros. Como tal, é possível afirmar que alguns destes visitantes não são especialistas nas temáticas abordadas pelo Museu ou têm uma área de especialização restrita. No mesmo sentido, as múltiplas iniciativas culturais

organizadas pelo Museu Gulbenkian, como exposições temporárias e conferências, atraem diferentes audiências com diferentes tipos de abordagem.

Actualmente, o Museu Calouste Gulbenkian elabora e desenvolve uma consistente e complexa política de comunicação para divulgar a sua colecção, acompanhar as várias actividades culturais que organiza e informar os seus diferentes tipos de públicos. Essa política caracteriza-se pela utilização de diversos suportes como publicações, áudio-guias e website, que permitem disponibilizar diferentes níveis de informação aos visitantes do Museu. No entanto, as formas de comunicação utilizadas pelo Museu Gulbenkian serão enumeradas e caracterizadas no capítulo II deste projecto.

De momento, interessa compreender os motivos que me fizeram optar pelo Museu Calouste Gulbenkian como estudo de caso, tendo em conta que este apresenta uma política de comunicação diversificada e completa. Foi esta multiplicidade de formas de comunicação desenvolvidas pelo Museu que condicionou a minha escolha, considerando que me interessa perceber se esta diversidade consegue corresponder à diversidade de público que todos os dias procura o museu e se garante o acesso do mesmo à sua colecção. No entanto, não me refiro apenas a um acesso físico mas também a um acesso intelectual, ou seja, através da comunicação, o Museu Gulbenkian consegue garantir que a grande maioria do seu público conheça, perceba e compreenda a sua colecção? As diferentes formas de comunicação que um museu desenvolve contribuem, em maior ou menor grau, para a interpretação que o público faz daquilo que vê, ou seja, ajudam o visitante a interpretar e contribuem para a sua aprendizagem. Desta forma, interessa-me perceber em que medida a informação disponibilizada pelo Museu Calouste Gulbenkian é acessível à compreensão do público e responder às seguintes questões: na prática, consegue o Museu educar e informar todos os tipos de público que o frequentam através da sua comunicação? Até que ponto a informação disponibilizada é acessível a todos?

I.4. Objectivos

Tendo apresentado os motivos que me fizeram optar pelo Museu Calouste Gulbenkian como estudo de caso, passarei a expor os objectivos a que me proponho para este projecto. O primeiro objectivo que pretendo concretizar é a realização de uma análise do grau de adaptação da comunicação do Museu

Calouste Gulbenkian à diversidade dos seus visitantes. Esta abordagem passará pela procura de respostas às questões levantadas anteriormente e que penso obter no capítulo II ao caracterizar as formas de comunicação desenvolvidas pelo Museu. Neste sentido, pretendo avaliar em que medida a informação disponibilizada pelo Museu Gulbenkian é inclusiva ou exclusiva para com o seu público e até que ponto os suportes utilizados correspondem às diferentes necessidades físicas e intelectuais dos visitantes.

A concretização deste objectivo permitir-me-á realizar o objectivo seguinte, que consiste na apresentação de novas propostas de comunicação que complementem as desenvolvidas actualmente pelo Museu Gulbenkian no sentido de contribuir para a maior acessibilidade física e intelectual de um número mais abrangente de visitantes aos seus conteúdos. No entanto, as propostas apresentadas não pretendem apenas criar novos suportes mas também adaptar os utilizados de momento pelo Museu, dotando-os de conteúdo de fácil compreensão e consequentemente de maior acessibilidade intelectual. Esta adaptação permitirá que os diferentes tipos de público tenham acesso a diversos suportes com diferentes níveis de interpretação. Ou seja, considero que a utilização de suportes diversificados não é suficiente para uma maior acessibilidade, sendo necessário elaborar diferentes graus de informação para corresponder às necessidades dos visitantes, disponibilizando, por exemplo, informação de fácil leitura para público não familiarizado com as temáticas abordadas e que faz uma visita em família à exposição, a informação complexa para um público especialista que pretende obter uma publicação para estudar mais tarde.

Quando me refiro à elaboração e reformulação de suportes de comunicação acessíveis a diversos tipos de público, tenho como objectivo abranger pessoas de diferentes contextos sociais, culturais ou económicos, pessoas com diferentes necessidades intelectuais e educacionais como dificuldades de aprendizagem, baixo nível de escolarização, capacidades de leitura limitadas, dificuldades em perceber a linguagem utilizada por ser a segunda língua ou com diferentes necessidades físicas e sensoriais como limitações de visão ou de mobilidade, de acordo com o referido na publicação *Museus e Acessibilidade*: “Os museus produzem informação escrita em múltiplos suportes, com diversas funções e diferentes graus de especialização e

complexidade. Para proporcionar o acesso à informação a pessoas com necessidades especiais, nomeadamente com deficiência visual ou mental, os museus devem disponibilizar a informação escrita em vários níveis e formatos alternativos.”⁴ No entanto, não significa que me dirija apenas a esta audiência específica pois correria o risco de alienar outros públicos. Existem também visitantes que não se incluem nos grupos anteriormente referidos, que são instruídos ou que possuem um nível de escolaridade superior mas que desconhecem os assuntos abordados na exposição permanente ou nas exposições temporárias por não serem a sua área de formação. Desta forma, os museus devem ser inclusivos, devem respeitar as diferentes necessidades dos seus públicos e garantir de forma igual a acessibilidade física e intelectual às suas colecções. Neste sentido, Helen Coxall afirmou: “O objectivo do acesso universal pode parecer algo difícil de alcançar mas, a não ser que os museus façam uma tentativa para serem mais inclusivos na sua abordagem, algumas pessoas continuarão a sentir-se excluídas e manter-se-ão afastadas. Alguns museus já estão comprometidos a tornarem-se organizações mais inclusivas e estão cientes que a sua informação escrita e falada fazem uma diferença crucial para determinar se as exposições são inclusivas ou exclusivas”.⁵ Ao aplicar esta situação ao Museu Calouste Gulbenkian, pretendo concretizar os dois objectivos aqui apresentados, ou seja, avaliar até que ponto a informação disponibilizada é inclusiva ou exclusiva e apresentar suportes de maior acessibilidade que garantam que a maioria dos visitantes se sinta incluído no Museu, mas também atrair novos tipos de público que por algum motivo se sentem inibidos a visitar o Museu. Como tal, posso afirmar que concordo com Helen Coxall quando afirma que o acesso universal é algo difícil de alcançar mas que, enquanto os museus não fizerem um esforço nesse sentido, não conseguirão atrair novos públicos nem fazer com que os visitantes que os procuram se sintam incluídos.

Para a elaboração dos suportes propostos, tenho também como objectivo apresentar um conjunto de metodologias que permitam conseguir uma maior acessibilidade dos conteúdos disponibilizados. Estas medidas serão expostas no

⁴ Colwell e Mendes 2004, p. 53.

⁵ Coxall 2000, p. 56. Tradução do original: “A goal of universal Access may seem difficult to achieve, but unless museums make some attempt to be more inclusive in their approach, some people will continue to feel excluded and stay away. Some museums are already committed to becoming more inclusive organizations and are aware that their written and spoken information makes a crucial difference to whether exhibitions are inclusive or exclusive”.

capítulo III deste projecto e abordarão questões como a linguagem e o design a utilizar nestes suportes. Para a elaboração destas metodologias terei como referência os estudos de alguns autores apresentados anteriormente como Margareta Ekarv, Eilean Hooper-Greenhill, Helen Cowall, Clara Mineiro e os guias on-line do Victoria & Albert Museum, entre outros.

II. As formas de comunicação e de informação utilizadas pelo Museu Calouste Gulbenkian: características e fragilidades

O Museu Calouste Gulbenkian desenvolve uma complexa política de comunicação que combina diferentes suportes e diferentes tipos de informação. Quem visita as galerias de exposição permanente ou as exposições temporárias do Museu encontra ao seu dispor desde suportes multimédia como quiosques interactivos e áudio-guias a informação escrita como tabelas e textos de parede. Na loja do Museu ou na livraria da Fundação estão disponíveis para venda diversos tipos de edições, desde guias e roteiros a publicações especializadas sobre determinado tema da colecção. Na maioria dos casos a informação destes suportes, está disponibilizada em versão bilingue, uma das principais preocupações da comunicação do Museu Gulbenkian. No entanto, apesar de muito completa, esta política de comunicação apresenta algumas fragilidades no que diz respeito à acessibilidade física e intelectual pelos seus diferentes tipos de público. Para apresentar e justificar essas fragilidades, torna-se primeiro necessário identificar, enumerar e caracterizar as diferentes formas de comunicação utilizadas pelo Museu. Neste sentido, pretendo especificar critérios como localização, linguagem, design, funcionalidade e níveis de informação. Esta análise permitir-me-á conhecer a adequação dos meios utilizados aos tipos de público que frequentam o Museu e verificar se a informação disponibilizada é ou não acessível a esse mesmo público.

II.1. Informação escrita na exposição permanente e nas exposições temporárias

II. 1.1. Tabelas

Características

Nas galerias de exposição permanente do Museu Gulbenkian, independentemente da tipologia da obra de arte ou da sua localização, cada tabela contém os mesmos níveis de informação, com a seguinte sequência: o título ou denominação da peça; o nome dos seus autores ou autor, no caso de

estes estarem identificados, com as respectivas datas de nascimento e morte; origem e datação; materiais e/ou técnicas; número de inventário. No entanto, algumas tabelas podem ter informações adicionais como a inscrição ou a assinatura do artista. Toda a informação constante nas tabelas encontra-se numa versão bilingue, nomeadamente em português e inglês. Alguns exemplos de tabela podem ser encontrados nos apêndices C e D.

No que respeita à sua execução, estas tabelas são feitas pela equipa de museografia do Museu recorrendo a uma impressão em papel de fotografia posteriormente colocada entre duas placas de acrílico

Cada peça tem uma tabela individual, à excepção de peças integradas num par ou num conjunto como acontece, a título de exemplo, com os centros de mesa. No caso de peças expostas na mesma vitrina, as respectivas tabelas podem encontrar-se num só suporte, sendo apresentadas através de um esquema e devidamente numeradas, como acontece no apêndice C.

O corpo do texto das tabelas encontra-se centrado e a fonte utilizada é o Gill Sans Std. No entanto, o tamanho de letra altera-se consoante os diferentes níveis de informação. Como tal, o título tem 15pt, o texto 12pt e o número de inventário tem 8pt. A utilização desta estrutura funciona como uma hierarquização da informação, organizando-a de acordo com a sua importância e orientando o visitante na sua leitura ao indicar-lhe visualmente os conteúdos mais significativos na identificação do objecto.

A maioria das tabelas apresenta um fundo de cor clara sobre o qual o texto foi impresso com letras a negro. Excepcionalmente, existem tabelas onde se optou por uma impressão a branco sobre um fundo escuro. No entanto, qualquer uma destas opções apresenta um bom contraste, não dificultando a leitura dos conteúdos.

Ao longo do percurso expositivo, a localização das tabelas caracteriza-se pela diversidade. O principal critério utilizado na montagem destes suportes foi a sua colocação na parede, a cerca de 110 cm do chão, o que torna a sua leitura relativamente acessível para a maioria dos visitantes, como representado nas figuras 1 e 2. No entanto, a existência de diferentes tipologias de obras de arte obrigou a que fossem adoptados diferentes critérios na localização das tabelas. Como exemplo, existem tabelas que foram colocadas na horizontal dentro de vitrinas cuja base se encontra, por vezes, a uma altura igual ou superior a 130 cm

do chão, como no caso das vitrinas representadas nas figuras 3 e 4. Durante a visita à exposição permanente do Museu Gulbenkian, podem encontrar-se também tabelas que foram colocadas muito próximas do chão, como exemplificado na figura 6.

Nas exposições temporárias organizadas pelo Museu Gulbenkian as tabelas apresentam, na maioria das vezes, versão bilingue, nomeadamente em português e inglês, como consta no exemplo do apêndice E. Habitualmente, a informação disponível apresenta uma sequência semelhante às tabelas da exposição permanente, verificando-se ligeiras alterações ao colocar-se, por exemplo, o nome do artista antes do título ou designação da peça e, no último item, onde, junto ao número de inventário ou em substituição deste, indica-se a proveniência da peça, ou seja, a entidade emprestadora. Também nestas exposições, cada peça tem uma tabela correspondente, à excepção de pares ou conjuntos. No que diz respeito à localização, privilegia-se a proximidade entre a tabela e a obra a que corresponde. No caso de peças expostas na parede, as tabelas são colocadas sempre à mesma altura ou, no caso de objectos de vitrina, repetem a disposição dos mesmos para o visitante conseguir realizar facilmente a relação entre peça e tabela.

Fragilidades

A principal fragilidade das tabelas que se encontram nas galerias de exposição permanente do Museu Gulbenkian é a utilização de diversos critérios na sua localização. Esta diversidade dificulta a correspondência entre o objecto e a respectiva tabela e a sua imediata identificação por parte do visitante, não permitindo ao Museu criar uma uniformidade visual no que respeita à colocação destes suportes. Por outro lado, alguns dos critérios utilizados dificultam a leitura dos conteúdos a pessoas em cadeiras de rodas ou com baixa estatura como acontece, por exemplo, com tabelas que estão colocadas horizontalmente na base de vitrinas com uma altura igual ou superior a 130 cm. Desta forma, a sua leitura é dificultada não apenas pela altura a que se encontram mas também por terem sido colocadas na horizontal em vez de terem um ângulo de 45° em relação à base da vitrina. Por outro lado, as tabelas que se encontram próximas do chão exigem que os visitantes se baixem para conseguir ler o seu conteúdo, o que

pode tornar a sua leitura inacessível a pessoas com dificuldades motoras ou com baixa visão.

As tabelas realizadas para as exposições temporárias apresentam algumas fragilidades no que diz respeito ao design. A principal crítica de que são alvo por parte dos visitantes diz respeito ao tamanho de letra utilizado, considerado de difícil leitura por ser muito pequeno, principalmente se tivermos em conta a limitação de luz que caracteriza estes espaços expositivos, impossibilitando uma fácil leitura. Nalgumas destas exposições, também a localização das tabelas parece confundir os visitantes por não ser utilizado um critério uniforme, por estarem afastadas das peças a que correspondem ou, no caso de vitrinas com diversos objectos, por ser difícil estabelecer uma correspondência directa entre uma peça e a respectiva tabela.

II.1.2. Textos

Características

Nas galerias de exposição permanente do Museu Gulbenkian não se encontram quaisquer textos de parede, de sala ou de tabela. A única informação escrita na parede consiste na indicação dos diferentes núcleos que compõem o percurso expositivo, na entrada de cada galeria, como, por exemplo, Arte do Extremo-Oriente ou Arte Europeia.

Por outro lado, os textos de parede e de tabela são utilizados na maioria das exposições temporárias do Museu Gulbenkian. Disponíveis na versão bilingue, português e inglês, os textos de parede apresentam uma hierarquia semelhante mas flexível, de exposição para exposição. No início do percurso, o visitante encontra obrigatoriamente dois textos, o texto institucional, habitualmente da autoria do Presidente da Fundação Gulbenkian, e um texto introdutório que contextualiza a exposição. Frequentemente, dentro do percurso expositivo, a divisão e organização dos textos de parede corresponde aos diferentes núcleos que compõe a mostra, obedecendo a critérios como origem, datação ou subtemas. No entanto, nem todas as exposições seguem esta regra e podem existir textos que se referem a um assunto específico, ou seja, podem explicar um determinado aspecto ou curiosidade, como a técnica utilizada ou destacar um artista ou tema. Neste sentido, a localização de um texto de parede

marca o início de um núcleo ou encontra-se próximo da peça ou do conjunto de peças em destaque. Na maioria dos casos, a linguagem utilizada apresenta um discurso e um estilo muito próximos dos utilizados no catálogo de exposição, podendo especificar determinadas informações como datas, nomes, locais e recorrer a termos técnicos e especializados como se verifica nos exemplos do apêndice F realizados para a exposição *Cartier 1899-1949. O Percurso de um estilo*, que ocupou a galeria de exposições temporárias de Fevereiro a Abril de 2007.

Nestas exposições, é frequente o acrescento de textos de tabela às tabelas das peças mais significativas ou representativas do acervo e dos seus diferentes núcleos. Alguns exemplos de textos de tabela podem ser encontrados no apêndice E. À semelhança dos textos de parede, também estes textos são disponibilizados em versão bilingue e tanto podem corresponder a um único objecto como a um conjunto de peças. Habitualmente, o suporte, o tipo e tamanho de letra correspondem aos utilizados na tabela da peça, criando uma uniformidade visual. No que diz respeito ao conteúdo, alguns destes textos são descritivos e longos sendo, no entanto, fundamentais na disponibilização de informação específica sobre o objecto a que correspondem como demonstram os exemplos apresentados no apêndice E, correspondentes à exposição *Conceber as Artes Decorativas. Desenhos Franceses do séc. XVIII* que inaugurou em Outubro de 2005.

No que respeita a textos de sala, estes não são utilizados na exposição permanente e apenas ocasionalmente são disponibilizados nas exposições temporárias. Em 2006, no âmbito da iniciativa *Uma obra em foco*, o Museu organizou uma exposição que se designava *Uma obra em foco. Antoine Watteau (1684-1721) na Coleção Calouste Gulbenkian*. Nesta mostra foram realizados folhetos em formato A3 com dobra ao meio, que se disponibilizaram gratuitamente durante o percurso e que ofereciam ao público informações sobre a exposição. O interior dessa folha de sala e um pormenor dos seus conteúdos podem ser encontrados no apêndice G.

Fragilidades

A ausência de textos de parede, de sala ou de tabela nas galerias de exposição permanente do Museu Gulbenkian é possivelmente a principal

fragilidade da política de comunicação do museu no desempenho da interpretação, enquanto função museológica. É de louvar o esforço do museu em tentar complementar esta ausência com diferentes tipos de comunicação, como a disponibilização de áudio-guias ou o desenvolvimento de uma complexa política editorial. No entanto, na minha opinião, nenhuma forma de comunicação ou de interpretação pode ou consegue substituir os textos de parede ou de sala. Pela sua relação directa com o visitante e pela sua disponibilização instantânea, estes textos são a forma mais imediata de interpretação. Quando visitam uma exposição ou um museu, as pessoas estão de pé, em esforço durante um considerável período de tempo e, por vezes, cansadas. Nestas situações, os visitantes necessitam que a informação lhes seja fornecida de forma directa e imediata, sem intermediários e sem necessitarem de recorrer a suportes como áudio-guias ou a pesadas publicações que tenham de carregar ao longo do percurso expositivo. Os textos de parede ou de sala permitem que os visitantes obtenham informação sobre o que estão a ver no preciso momento em que estão a ver e, no caso dos textos de sala, podem depois levá-los consigo para uma leitura mais calma e pormenorizada.

A ausência de textos de parede e de tabela na exposição permanente tem sido contrabalançada com a realização constante de textos para as exposições temporárias. A observação do comportamento dos visitantes nestes espaços expositivos permite verificar que estes recorrem com frequência à leitura destes textos o que comprova a importância dos mesmos. No entanto, também estes textos apresentam algumas barreiras no que diz respeito à sua acessibilidade física e intelectual. Em relação ao conteúdo e à compreensão do mesmo por parte dos visitantes, alguns destes textos podem ser muito descritivos e complexos recorrendo a datas, a locais com nomes pouco familiares ou a termos técnicos difíceis de compreender por público não-especialista. Como exemplo interessa voltar a analisar os exemplos do apêndice F. Se por um lado, a importância destes textos é inquestionável no que diz respeito à sua riqueza informativa e à qualidade científica da mesma, por outro lado a sua disponibilização numa linguagem de fácil compreensão torná-los-ias acessíveis a um número de visitantes mais alargado e também mais diverso.

No que respeita à acessibilidade física, a harmonia e uniformidade conseguida no design das exposições temporárias cria, por vezes, algumas

barreiras à leitura destes textos como a luz insuficiente para quem está a ler ou as letras muito pequenas. Neste sentido, os textos de parede encontram-se por vezes a uma altura que dificulta a leitura a visitantes em cadeiras de rodas ou de baixa estatura. O facto de serem, por vezes, blocos de textos longos e compactos torna-os pouco atractivos do ponto de vista visual, situação que se agrava por a informação aparecer em duplicado devido à versão bilingue como se pode constatar, mais uma vez, pelo apêndice F.

II.1.3. Quiosques

Características

No percurso de exposição permanente, o Museu Gulbenkian disponibiliza ao seu público, três quiosques interactivos que se localizam no corredor de passagem entre a galeria de Arte do Extremo-Oriente e a galeria de Arte Europeia. Ao consultarem estes quiosques, os visitantes têm acesso a informação mais pormenorizada sobre o museu, o coleccionador, a colecção e o edifício, disponível numa versão bilingue, nomeadamente em português e inglês. Desta forma, ao tocar no ecrã, o visitante acede ao menu principal dos quiosques. Este menu é composto por três itens diferentes: a Colecção; o Coleccionador e o Edifício. O tema da Colecção encontra-se dividido em duas áreas: a Arte Oriental e Arte Clássica. Por seu lado, cada uma destas áreas encontra-se dividida pelos diferentes núcleos que compõem a colecção, ou seja, a Arte Egípcia, a Arte Greco-Romana; as Artes Decorativas; a Ourivesaria, entre outras. Ao aceder a cada uma destas áreas, o visitante tem acesso a uma selecção das peças mais significativas de cada núcleo. De seguida, ao pressionar uma peça à sua escolha, surge uma imagem, que pode ser ampliada, do objecto seleccionado e um texto descritivo sobre o mesmo. No tema dedicado ao Coleccionador, é disponibilizada uma biografia sobre Calouste Gulbenkian e a história da colecção, onde surgem informações específicas como as datas das principais aquisições e os intermediários das mesmas. Ainda neste tema, o público é guiado numa visita à casa do coleccionador em Paris, na Avenue d'Iéna. Desta forma, são disponibilizadas fotografias do interior da casa, que se encontrava decorada com obras de arte actualmente expostas no Museu. Estas peças encontram-se contornadas a branco, de maneira a sobressaírem no restante cenário, guiando o

visitante que, ao pressioná-las, pode aceder a uma imagem ampliada das mesmas. Por fim, o último tema, o Edifício, é dividido em dois subtemas, nomeadamente a história do edifício, que foca determinados aspectos da sua construção, e os arquitectos, onde se abordam as principais figuras intervenientes na edificação do Museu Gulbenkian.

Os três quiosques interactivos estão disponibilizados na exposição permanente com duas alturas diferentes, como se pode ver na figura 7. Dois deles, colocados lado a lado, têm uma altura de cerca de 150 cm do chão. O restante, disponível na parede ao lado, encontra-se a cerca de 120 cm do chão de maneira a ser acedido por pessoas de baixa estatura, nomeadamente pelo público infantil, ou por pessoas que se encontrem em cadeiras de rodas.

Nas exposições temporárias, é frequente a utilização de quiosques interactivos. Habitualmente, por exposição, é disponibilizado um quiosque com *touchscreen* que se localiza no exterior da galeria, junto à entrada da mesma, ou no início do percurso. Na maioria dos casos, os conteúdos utilizados são muito próximos dos conteúdos dos minisites de exposição. A partir de um menu de entrada, o visitante pode aceder a uma apresentação da iniciativa, aos diferentes núcleos que a compõe e a uma pequena selecção das peças mais representativas. Por vezes, nestes quiosques apresentam-se conteúdos que, por serem muito específicos ou muito extensos, não foram disponibilizados como textos de parede.

Fragilidades

A principal fragilidade dos quiosques do Museu Calouste Gulbenkian consiste no facto destes serem a única forma de informação escrita disponibilizada ao visitante durante o percurso expositivo. Ou seja, estes quiosques não deviam existir por si só, isolados, porque não substituem os textos de parede. Como fonte de informação complementar, este suporte de comunicação não apresenta qualquer problema de conteúdo, e a sua consulta por parte de visitantes que procuram informações mais específicas e pormenorizadas não levanta barreiras à compreensão do público geral. No entanto, como nas galerias de exposição permanente os quiosques interactivos não são apenas complementares mas são a única fonte de informação escrita e de interpretação, os seus conteúdos podem ser considerados insuficientes por não abordarem a

totalidade das peças expostas, por terem textos muito longos que se encontram justificados utilizando um tamanho de letra relativamente pequeno, ou por apresentarem uma linguagem complexa e especializada que poderá ser de difícil compreensão para alguns visitantes.

II.2. Áudio-guias

Características

Em Outubro de 2006, o Museu Gulbenkian colocou guias acústicos à disposição do seu público para visitas áudio-guiadas às galerias de exposição permanente. Os áudio-guias, ou guias acústicos, orientam o público dentro da exposição, assemelhando-se a uma visita guiada, mas permitindo que o visitante defina o seu próprio percurso e o tempo que necessita para a sua visita. Este equipamento está disponível em quatro idiomas, nomeadamente português, inglês, francês e espanhol, e o seu aluguer custa 4 euros. Os conteúdos expostos têm a duração total de 90 minutos e contêm a introdução de 14 salas de exposição permanente e a descrição de 111 peças. Durante o percurso expositivo, o visitante pode encontrar as peças seleccionadas devidamente assinaladas com o código de paragem correspondente assim como o início de cada sala, podendo ouvir a respectiva descrição e introdução. No apêndice D, encontra-se um exemplo de tabela com código de paragem.

Após analisar o exemplo de uma introdução e de uma descrição de peça, constantes no apêndice H, verifica-se que os conteúdos utilizados não são demasiado longos, apresentando cerca de 600 caracteres na introdução e 400 caracteres na descrição. Cada introdução apresenta o núcleo correspondente, contextualizando-o no percurso expositivo e na colecção. Aspectos como a aquisição das peças, as peças mais significativas do núcleo em questão e o interesse do coleccionador pelas mesmas, são também referidos. Na descrição de peça, realiza-se uma descrição física do objecto, o seu contexto e utilidade originais, entre outras características que definem a sua particularidade. No que diz respeito à linguagem utilizada, verifica-se que esta não é complexa mas mantém um tom formal, recorrendo a termos técnicos, datas e nomes de pessoas e de locais.

Para a visita às exposições temporárias organizadas pelo Museu, não são disponibilizados áudio-guias.

Fragilidades

A disponibilização de áudio-guias ao público representa um esforço significativo na adaptação de novas tecnologias por parte da comunicação do Museu Gulbenkian, contribuindo para a modernização do próprio museu. A informação disponibilizada por estes suportes contribui para contrabalançar a ausência de informação escrita nas galerias de exposição permanente, ajudando o visitante a compreender a organização do museu e algumas peças expostas de forma rápida e directa. O facto de se tratar de áudio-guias com informação em diferentes idiomas permite alargar a acessibilidade do Museu a um público invisual ou aos visitantes internacionais, sendo os últimos os principais requisitantes destes equipamentos como se constata no apêndice I. No entanto, estes suportes apresentam algumas fragilidades no que respeita à acessibilidade física e à compreensão dos conteúdos por parte do público do museu. A principal fragilidade consiste no preço de aluguer. O acréscimo de 4 euros ao preço do bilhete de ingresso pode tornar os áudio-guias inacessíveis ou pouco atractivos a uma parte significativa do público do museu como famílias, estudantes ou mesmo o público mais jovem que poderia responder com maior facilidade a estes suportes tecnológicos.

No que diz respeito aos conteúdos, os áudio-guias podem apresentar algumas barreiras na acessibilidade intelectual por parte do grande público. Por exemplo, a utilização de termos técnicos como “equidistantes”, referido no exemplo de descrição de peça apresentado no apêndice E, uma taça de alabastro da colecção de Arte Egípcia, pode não ser facilmente compreendido por algumas pessoas. No mesmo exemplo, é possível verificar que uma parte dos conteúdos utilizados diz respeito à descrição física da peça, o que pode ser considerada informação “não-essencial” tendo em conta que o visitante está a observar o objecto, logo não necessita que lhe sejam fornecidos determinados elementos como a cor ou a forma do mesmo. A ausência deste tipo de informação e a utilização de conceitos familiares tornariam os conteúdos menos longos e pormenorizados criando, consequentemente, uma ligação mais directa com um

número alargado de visitantes, que continuaria a prestar atenção durante mais tempo e compreenderia melhor o que está a ouvir.

Como já foi visto, não existem textos de tabelas para as peças expostas nas galerias de exposição permanente do Museu Gulbenkian. Neste sentido, e tendo em conta que existem cerca de 1000 objectos expostos nestas galerias, o facto de os áudio-guias disponibilizarem apenas a descrição de 111 peças, pode ser considerado insuficiente. Para complementar a ausência de informação escrita, para alargar a compreensão dos visitantes em relação ao acervo do museu e para melhor desempenho da interpretação, o número de peças com descrição áudio deveria ser mais amplo, abrangendo mesmo a maioria dos objectos. A escolha das peças com informação disponibilizada deveria caber aos próprios visitantes e não aos profissionais do museu, que deveriam apenas orientar o público para as peças mais significativas.

A ausência de áudio-guias nas exposições temporárias representa também uma fragilidade na comunicação do Museu Gulbenkian. No entanto, a implementação destes suportes nas mostras temporárias representariam um esforço significativo no orçamento do Museu, como se pode verificar no orçamento que consta no apêndice J. Seria necessário o Museu chegar a um acordo com a empresa que actualmente aluga os áudio-guias, a FCo. Fullservice Company, de maneira a obter um orçamento que favorecesse ambas as partes.

II.3. Website

Características

O Museu Calouste Gulbenkian tem on-line o seu próprio website com o endereço www.museu.gulbenkian.pt. Este website ficou on-line em 2001 e está disponível em dois idiomas, português e inglês. A criação deste website veio permitir que qualquer pessoa conheça o Museu Gulbenkian a partir de qualquer ponto do mundo. Os conteúdos disponibilizados variam entre informações mais simples e gerais, como o horário, o preço do ingresso ou a localização, a informações mais complexas e específicas como aspectos sobre o edifício que alberga o museu ou a descrição de algumas peças.

Ao aceder à página de entrada, o utilizador encontra ao centro os principais destaques do Museu. Estes destaques, representados por pequenos

itens, referem-se a iniciativas organizadas pelo Museu que estão a decorrer no momento ou que estão previstas para uma data próxima, como exposições temporárias ou conferências. Alguns destes itens remetem também para actividades do Sector Educativo ou permitem aceder a minisites do Museu como o minisite *Navegar no Antigo Egipto* que explora com grande detalhe o núcleo de Arte Egípcia da colecção. Pela sua natureza informativa, estes destaques estão em constante actualização, alterando-se consoante as iniciativas do Museu.

Ainda nesta página de entrada, o utilizador encontra uma selecção de peças da Colecção Gulbenkian que são apresentadas de forma rotativa. Ao clicar na peça representada no ecrã acede-se a uma descrição pormenorizada da mesma. O apêndice K apresenta um exemplo de descrição de peça disponível on-line.

Na página de entrada do website do Museu Gulbenkian, encontra-se um menu à esquerda com diversos itens. Ao contrário dos restantes conteúdos do website anteriormente apresentados, este menu tem um carácter de maior permanência, o que significa que apenas alguns dos seus itens são actualizados. Neste sentido, pode-se dividir este menu em duas partes diferentes. A primeira parte, de maior permanência, apresenta conteúdos mais extensos que se relacionam com a criação e existência do próprio Museu e da colecção. Estes conteúdos estão divididos em quatro momentos: o coleccionador, onde se encontra uma biografia de Calouste Sarkis Gulbenkian e a história da colecção; o museu, apresentando a sua organização, algumas características do edifício e a história da construção do mesmo; a colecção e os diferentes núcleos que a constituem e algumas peças que os integram e, por último, informações gerais como localização, horários e acessibilidade. A segunda parte deste menu é composta por itens que requerem actualizações mais frequentes. Estes itens referem-se a exposições temporárias que vão inaugurar, que estão a decorrer ou que já terminaram, direccionando o utilizador para o minisite das mesmas; actividades do Museu como os concertos de domingo; publicações; actividades e visitas do Sector Educativo e os postais disponíveis on-line.

Desta forma, conclui-se que o website do Museu Gulbenkian caracteriza-se pela diversidade de informação disponibilizada. Esta diversidade abrange os conteúdos apresentados e a linguagem utilizada nos mesmos, permitindo distinguir diferentes níveis de informação. No primeiro nível, inserem-se as

informações gerais como horários, datas, programas de actividades, nomes ou títulos das iniciativas, entre outros. Neste nível, a linguagem utilizada é simples e directa, exposta em frases curtas ou por itens. Num segundo nível pode incluir-se os conteúdos mais extensos relativos à história do museu, da colecção, do coleccionador, as descrições das peças e das exposições organizadas, entre outros. Este tipo de informação é mais extensa e pormenorizada, apresentando grandes blocos de texto compostos por frases longas com muitas referências cronológicas e geográficas, com termos especializados.

A maioria das exposições temporárias do Museu é acompanhada de um minisite. O utilizador pode aceder a estes minisites através do website principal do Museu Gulbenkian e os mesmos estão disponíveis ao público por altura da inauguração da exposição. Habitualmente, estes websites são compostos por uma introdução que apresenta a iniciativa, por textos que correspondem aos diferentes núcleos em que a exposição se divide e por uma selecção das peças mais significativas que compõe a mostra, disponibilizando imagens das mesmas e, por vezes, descrições. No entanto, os conteúdos apresentados variam de exposição para exposição. Verifica-se também que os conteúdos destes minisites se assemelham aos conteúdos disponíveis ao público nos quiosques interactivos que acompanham a exposição.

Fragilidades

O website do Museu Gulbenkian caracteriza-se pela sua complexidade, pela variedade de informação disponibilizada, pelos seus conteúdos completos e pela constante divulgação das suas actividades. O website é da responsabilidade de uma equipa do museu que teve em atenção as necessidades da colecção, do espaço e dos visitantes na criação do mesmo e que ao longo dos anos tem mantido estas preocupações realizando constantes actualizações da página on-line. No entanto, quando comparado com websites de museus internacionais como o Victoria & Albert Museum, Londres, ou The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, o website do Museu Gulbenkian pode apresentar algumas fragilidades. Ao contrário dos exemplos apresentados, o Museu Gulbenkian não permite aceder à totalidade da colecção através de pesquisa por objecto ou artista, disponibilizando apenas acesso a um conjunto de objectos previamente seleccionados pelos profissionais do museu. Apesar das peças seleccionadas

corresponderem aos objectos mais significativos no acervo, o museu devia dar ao visitante a possibilidade de escolher as peças que deseja conhecer on-line ou sobre as quais procura informações. Neste sentido, considero que o website do Museu Gulbenkian disponibiliza poucas imagens e descrições das suas peças. No que diz respeito ao percurso expositivo, considero que as imagens disponíveis on-line são também insuficientes sendo essencial a disponibilização de um mapa das galerias de exposição permanente, como acontece nos websites das instituições aqui referidas. No mini-site *50 minutos no Museu*, os visitantes virtuais podem encontrar um mapa da exposição permanente do Museu Gulbenkian no item “recursos”. No entanto, este mapa apenas identifica a localização das peças do percurso sugerido e não os diferentes núcleos que compõe a Colecção ou a sua disposição no espaço expositivo.

Seguindo o exemplo dos websites de alguns museus internacionais, o Museu Gulbenkian poderia permitir ao visitante do website conhecer a estrutura interna dos serviços técnicos, permitindo-lhe contactar com os profissionais de cada área ou conhecer as investigações e actividades desenvolvidas por sectores da museografia como o Gabinete de Conservação e Restauro. No entanto, esta situação não se encontra prevista na política da entidade tutelar.

Importa acrescentar que algumas das fragilidades aqui referidas podem dever-se ao facto de o website do Museu Gulbenkian, ao contrário dos exemplos referidos, não ter patrocínios para a sua gestão ou para a implementação de funcionalidades, dispondo unicamente dos seus próprios recursos.

À semelhança de outras formas de comunicação aqui analisadas, os conteúdos do website podem ser considerados extensos. No entanto, quem acede ao website encontra-se em condições diferentes de quem visita o próprio museu. Ao contrário do visitante do museu, o visitante do website encontra-se na maioria das vezes sentado em frente ao seu computador, acedendo à informação disponibilizada e lendo os conteúdos segundo a sua disponibilidade e no seu próprio tempo. Quem acede ao website, cria as suas próprias condições de visita, o que não acontece nas visitas ao espaço expositivo, onde o visitante necessita de informação imediata e directa, naquele preciso momento, e em condições pouco confortáveis. Neste sentido, apesar de ser uma hipótese a considerar, a informação contida no website não necessita de estar disponível numa linguagem

de fácil compreensão ou num estilo simples e directo, como devia acontecer com a informação escrita nas salas de exposição.

II.4. Publicações

Características

A política editorial do Museu Calouste Gulbenkian caracteriza-se pela publicação de obras de diferentes tipologias como catálogos de colecção, guias ou roteiros da exposição permanente, catálogos de exposição temporária, desdobráveis que acompanham a obra em foco, publicações internacionais ou publicações multimédia, entre outras. Partindo do pressuposto de que qualquer publicação é um meio de divulgar um museu e o seu acervo, existem, no entanto, publicações que são unicamente um meio de comunicação enquanto outras são simultaneamente um suporte de comunicação, de exposição e de investigação. Tendo consciência da importância destes diferentes tipos de publicações, o Museu Calouste Gulbenkian procura encontrar um equilíbrio de forma a estabelecer relações entre exposição, investigação e comunicação tendo como centro as suas edições. Como tal, penso que se podem dividir as publicações do Museu Gulbenkian em dois grupos diferentes. No primeiro, torna-se necessário agrupar as publicações que caminham lado a lado com as exposições, quer temporárias quer permanentes. Estas edições ligam a vertente de comunicação do Museu às suas exposições e à sua investigação, não se limitando a ser comunicativas mas também expositivas. Desta forma, temos como exemplo os catálogos de exposição, de colecção, os guias e roteiros e as publicações internacionais. No outro grupo, encontram-se as publicações que têm um carácter meramente comunicativo como panfletos e desdobráveis que divulgam as diferentes actividades do Museu sem explorar os seus conteúdos. Estas publicações divulgativas são caracterizadas na obra *Criterios para la elaboración del plan museológico* como “mecanismos de comunicação externa para difundir os serviços do museu e atrair ou orientar os seus potenciais públicos”.⁶

⁶ Madrid 2006, anexo 3, p.148. Tradução do original: “Mecanismos de comunicación externa para difundir los servicios del museo y atraer u orientar a esos públicos potenciales”.

As edições do primeiro grupo, apesar de terem características diferentes entre si, têm como factor comum o estudo dos objectos da colecção Gulbenkian, relacionando-os entre si e, por vezes com obras de arte pertencentes a outras colecções, colocando uma grande quantidade de informação à disposição dos seus públicos e de especialistas nacionais e internacionais. Obedecendo à uniformidade gráfica e organizativa que caracteriza as publicações do Museu desde a entrada do Dr. João Carvalho Dias como coordenador editorial, podemos encontrar, nas diferentes edições, elementos comuns entre si. Ou seja, a maioria dos catálogos, independentemente da sua tipologia ou temática, dispõe de apresentação do Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, do Director do Museu, de introdução do comissário ou autor, de textos que desenvolvem o tema ou o núcleo em questão, de textos descritivos dos objectos e de outros elementos que permitem complementar a informação abordada como cronologia, bibliografia, glossário e índice remissivo ou onomástico.

No segundo grupo, encontram-se as publicações que divulgam exposições, actividades e eventos, dando informações concretas e essenciais como contactos e horários.

Tendo consciência de que uma maioria do seu público é constituída por visitantes internacionais, o Museu Calouste Gulbenkian garante o seu acesso às suas edições e à informação que elas contêm ao realizar publicações bilingues ou com duas versões sendo uma em português para o público nacional e outra num idioma estrangeiro, maioritariamente em inglês, para o público internacional.

Penso que se torna fundamental perceber como se caracterizam as diferentes tipologias de publicações do Museu Calouste Gulbenkian e como funciona a relação de cada uma delas com o público.

II.4.1. Publicações de exposição e de investigação

II.4.1.1. Catálogos de colecção

Nos últimos anos, o Museu Calouste Gulbenkian tem dedicado uma atenção especial aos catálogos de colecção. No entanto, este facto não é perceptível pela quantidade de publicações mas sim pela qualidade das mesmas. Ou seja, apesar de o Museu apenas ter publicado quatro catálogos de colecção⁷

⁷ Araújo 2006; Figueiredo 2004; Matos 2003 e Spier 2001.

desde a integração do actual coordenador editorial, estas publicações são caracterizadas pela qualidade gráfica e informativa. O Museu exige que os autores dos textos sejam reconhecidos especialistas garantindo que estas publicações contenham os mais recentes estudos, investigações e descobertas sobre as temáticas abordadas. Desta forma, o Museu garante que o público interessado possa aceder a um suporte que reúne a totalidade de uma informação detalhada, recente e documentada sobre determinado núcleo da sua colecção. Estes catálogos permitem o estudo exaustivo da colecção Gulbenkian e servem como documentação e material de pesquisa para investigações sobre colecções ou objectos que de alguma forma se relacionam com o espólio do Museu.

Apesar de terem uma importância inquestionável para a História da Arte, estas publicações têm um carácter muito específico o que significa que não se destinam a um público variado mas a especialistas, investigadores e historiadores. Do ponto de vista económico, são edições com um custo significativo, como se pode verificar pelo apêndice L o que as tornam pouco acessíveis contribuindo para a selectividade do público a que se destinam.

II.4.1.2. Roteiros, guias e álbum da colecção permanente

Para completar a visita às galerias de exposição permanente, o Museu Calouste Gulbenkian disponibiliza ao seu público um roteiro, um guia das galerias de exposição permanente e um álbum onde se encontram as obras mais significativas do Museu Gulbenkian. Estas publicações permitem ao visitante conhecer a colecção e o coleccionador, compreender a separação por núcleos que encontram durante o percurso expositivo e obter uma maior quantidade de informação sobre as obras mais representativas do Museu. As várias reedições destas publicações permitem perceber que estas são frequentemente adquiridas pelo público do Museu, principalmente pelos visitantes estrangeiros. Penso que para esta situação contribui o facto de estarem disponíveis em vários idiomas e serem as que melhor caracterizam o Museu e o seu percurso expositivo, ao retratarem a totalidade da colecção sem explorarem uma tipologia específica de obras de arte. Estas publicações são também as mais acessíveis no que diz respeito ao conteúdo, tendo em conta que se destinam ao público em geral e não apenas a especialistas. Por outro lado, são também as mais fáceis de transportar e as mais baratas, como se pode verificar pelo apêndice L.

II.4.1.3. Catálogos de exposição temporária

Os catálogos de exposições temporárias são, como o próprio nome indica, catálogos que acompanham a realização de uma exposição na galeria de exposições temporárias do Museu ou da Sede. Como tal, estes catálogos têm uma organização semelhante à da própria exposição desenvolvendo-se por temas ou por ordem cronológica, por exemplo. Na verdade, são utilizados como suporte de uma informação mais extensa e relativa ao tema e aos objectos que integram a mostra. São a forma de disponibilizar ao público a pesquisa que foi feita para a realização da exposição que estão a visitar e os resultados da mesma. O Museu Calouste Gulbenkian tem demonstrado um esforço constante em ter estas edições disponíveis desde o momento de abertura da exposição e, preferencialmente, em duas versões, optando-se na maioria das vezes pela versão portuguesa para os públicos nacionais e na versão inglesa para os visitantes internacionais que constituem o principal público destas exposições.

Com a publicação destes catálogos, o Museu garante que a exposição, apesar de temporária no espaço, permaneça no tempo, prolongando a sua essência, o seu contributo para a História da Arte e os estudos que estiveram na sua base. Desta forma, estes catálogos não são apenas complemento da exposição temporária, são também importantes fontes de documentação para investigações futuras.

Estas publicações podem ter um custo considerado elevado, como se verifica pelo apêndice L e têm conteúdos muito específicos e, por vezes, muito especializados, não atraindo um público muito variado. Normalmente quem adquire estas edições são especialistas, investigadores e o público internacional. No entanto, esta situação está intimamente relacionada com a temática da exposição, existindo temas com os quais o público em geral se sente mais à vontade o que acaba por se reflectir no número de visitantes das exposições e nos catálogos adquiridos.

II.4.1.4. Publicações internacionais

O Museu Calouste Gulbenkian inclui no seu programa a realização de iniciativas em colaboração com instituições internacionais organizando exposições que são recebidas em diferentes países. Muitas vezes os catálogos que acompanham estas exposições são também da responsabilidade do Museu

Gulbenkian que, desta forma, inclui na sua política editorial publicações internacionais. Ou seja, os catálogos editados neste contexto não tem uma versão portuguesa logo não se destinam aos visitantes nacionais mas sim a um público internacional onde se inclui cada vez mais os países do oriente islâmico.

II.4.1.5. Publicações multimédia

Na tentativa de acompanhar a modernização e a adaptação de novas tecnologias por parte do mundo editorial, o Museu Gulbenkian realizou em 2007 a sua primeira publicação multimédia com vídeo e aplicação interactiva em formato de DVD com 38 minutos de duração. Este tipo de publicação tem como objectivo a captação de novos públicos, principalmente de públicos mais novos que se sentem mais à vontade com suportes informáticos e que procuram obter novas informações de forma mais rápida. Por outro lado, esta publicação em formato de DVD adapta-se cada vez mais à nossa realidade actual, facilitando o acesso à informação disponibilizada através dos nossos computadores. Consequentemente, esta alternativa acaba por favorecer todos os tipos de públicos. Ao disponibilizar uma edição informatizada, o Museu dá ao seu público uma alternativa mais moderna, de fácil compreensão e também mais barata. Esta primeira publicação multimédia tem como tema a pintura de paisagem do Museu Gulbenkian e poderá ser seguida de publicações semelhantes que se debruçarão sobre outros temas ou núcleos da colecção e poderão acabar por se tornar parte da programação do Museu e da sua política editorial.

II.4.1.6. Desdobráveis de *Uma obra em foco*

Durante um período de tempo variado, o Museu Calouste Gulbenkian coloca num espaço próprio das galerias de exposição permanente uma obra de arte ou um conjunto de objectos da sua colecção que se encontram habitualmente nas reservas. A esta iniciativa dá-se o nome de *Uma obra em foco* e tem como objectivo dinamizar o percurso expositivo e dar a conhecer ao público diferentes obras da colecção que normalmente se encontram inacessíveis. A par desta iniciativa de exposição, o Museu publica um desdobrável onde contextualiza os objectos expostos dentro da colecção e os explora enquanto obras de arte. Este desdobrável é publicado em versão bilingue contendo pequenos textos e

ilustrações dos objectos expostos e de outras obras da colecção que com elas se relacionam. Ao editar estes pequenos desdobráveis, o Museu disponibiliza aos seus visitantes a informação existente sobre a peça exposta, permitindo-lhe perceber esta iniciativa expositiva, conhecer melhor o objecto e a forma como se integra na colecção e no perfil do coleccionador. Estas publicações têm um preço simbólico para permitir que sejam acessíveis a uma maioria e para garantir a sua aquisição por quem está verdadeiramente interessado o que poderia não acontecer se fossem gratuitos.

II.4.2. Publicações de comunicação e divulgação

II.4.2.1. Publicações de comunicação de eventos

O Museu Calouste Gulbenkian organiza periodicamente determinados eventos como ciclos de conferências que acompanha com a publicação de folhetos ou desdobráveis. Antes e durante a realização destes ciclos, os desdobráveis são distribuídos gratuitamente aos visitantes do Museu e da Fundação. Neles podemos encontrar informações relativas ao evento como o título, o horário, o local, o programa e os conferencistas.

Fragilidades

Como foi analisado, a política editorial do Museu Calouste Gulbenkian caracteriza-se pela sua solidez, qualidade, diversificação e pela relação que estabelece entre comunicação, exposição e investigação. No entanto, torna-se necessário abordar as carências desta política editorial.

Apesar das diferentes publicações que são disponibilizadas aos visitantes do Museu, creio que a diversidade editorial não acompanha a diversidade de públicos. Ou seja, o Museu Gulbenkian tem publicações para investigadores e historiadores de arte, para especialistas, para frequentadores habituais de museus e para um tipo de público que se sente à vontade com os conteúdos focados e que demonstra grande interesse pelas temáticas abordadas nas exposições, quer permanente quer temporárias. Por outro lado, verifica-se um esforço crescente por parte do Museu em disponibilizar estas publicações àquele que constitui a grande maioria do seu público, o visitante internacional. No entanto, penso que existe uma diversidade de visitantes que não são contemplados por esta política editorial. Penso que para um visitante comum, isto é, para alguém que não tenha

uma formação escolar especializada nas áreas de História ou de História de Arte, para alguém que goste de ir a museus mas não se sinta à vontade nos temas e nos conceitos utilizados, os conteúdos das publicações do Museu Gulbenkian podem não ser acessíveis. Desta forma, acontece frequentemente que a quantidade de exemplares vendidos fique muito distante da qualidade que caracteriza estas publicações. Ou seja, o Museu tem de facto edições de grande qualidade, quer gráfica quer de conteúdos, mas o número de vendas pouco significativo de algumas publicações demonstra que existe uma barreira entre estas e os públicos. Esta conclusão é reforçada pela análise da venda das publicações do Museu, que permite depreender de que quanto mais especializada é a edição menor é o número de exemplares vendidos. Ou seja, os catálogos de colecção, que se caracterizam pelos conteúdos especializados dos temas abordados são os que sentem maior dificuldade em chegar à grande maioria dos visitantes, sendo apenas adquiridos por especialistas. Por outro lado, os guias e roteiros do Museu, como abordam diferentes temáticas, apresentam resumos pouco desenvolvidos e conteúdos mais gerais são os que têm maior adesão por parte do público.

No entanto, não é apenas a barreira intelectual que impede os visitantes do Museu Gulbenkian de adquirir as suas publicações. Torna-se fundamental ter em conta o factor económico numa tentativa de chegar a diferentes tipos de públicos. Ou seja, algumas das publicações do Museu podem ser consideradas caras o que as torna inacessíveis para alguns visitantes. Pela análise do apêndice L, referente ao preço das publicações, verifica-se que quanto mais especializada é a edição, mais cara se torna, o que coloca novamente em causa as vendas dos catálogos de colecção seguidos, por sua vez, pelos catálogos de exposições temporárias. Novamente, os guias e os roteiros do Museu são os mais acessíveis economicamente o que contribui para as suas vendas que, se tivermos em conta o número frequente de reedições de que são alvo, devem ser significativas.

Outro tipo de público que não é contemplado pelas publicações do Museu Calouste Gulbenkian, é o público infanto-juvenil. Nenhuma das publicações efectuadas pelo Museu tem como destinatários os jovens e as crianças e as edições existentes são demasiado complexas para despertar o interesse dos mais novos. Se tivermos em conta que uma parte significativa do público do Museu é constituída pelo público escolar, esta falha torna-se ainda mais expressiva. É sem dúvida verdade que o Sector Educativo consegue contornar este problema

através da ajuda exemplar que dá às crianças na interpretação das obras de arte, mas creio que se tratam de coisas diferentes e que não se pode substituir uma pela outra. Desta forma, posso afirmar que as publicações desenvolvidas permitem ao Museu explorar e completar funções como a investigação, a exposição e a documentação mas apresentam limitações no que respeita à educação ou à interpretação dos diferentes tipos de público.

Outra das fragilidades que se pode apontar à política editorial do Museu Gulbenkian é a ausência de publicações periódicas como jornais ou agendas. As actividades do Museu são constantemente divulgadas por agendas culturais como a da própria Fundação Gulbenkian ou a da cidade de Lisboa. No entanto, creio que estas publicações podem ser insuficientes se considerarmos que muitas vezes a informação que passam para o público está incompleta ou mesmo errada. Ninguém teria maior sensibilidade para divulgar as suas actividades e eventos do que o próprio museu. Um artigo sobre uma obra de arte integrada na colecção Gulbenkian é publicado mensalmente na *Newsletter* da Fundação e, por vezes, artigos que exploram com maior detalhe as exposições patentes no Museu são publicados em jornais e revistas portuguesas. No entanto, estas publicações por vezes contêm erros e dependem do trabalho realizado pelo Serviço de Comunicação da Fundação Calouste Gulbenkian que necessita de se concentrar na divulgação de diferentes sectores da Fundação. Desta forma, deveria ser o próprio Museu a corrigir esta lacuna na sua comunicação e na sua política editorial criando publicações periódicas que divulgassem correctamente a informação sobre as suas diversas actividades.

Infelizmente não é possível ao Museu Calouste Gulbenkian integrar nos seus quadros uma equipa responsável pelas edições e pela comunicação. Este facto pode justificar as falhas que aqui enumerei. Apesar de ter nos seus serviços técnicos e administrativos um coordenador editorial próprio, manter a diversidade das suas publicações pode-se tornar complicado para uma só pessoa.

III. Como tornar a informação acessível a todos: soluções e metodologias

A caracterização dos suportes de comunicação utilizados pelo Museu Calouste Gulbenkian e da informação disponibilizada nos mesmos, permitiu concluir que, apesar da sua diversidade e modernidade, apresentam algumas fragilidades que dificultam a acessibilidade física e intelectual a alguns tipos de público. Como foi analisado, algumas destas fragilidades relacionam-se com os conteúdos fornecidos e não com os suportes em que são disponibilizados. Por outro lado, verificaram-se situações em que opções de design criam algumas limitações físicas na acessibilidade às exposições e aos seus conteúdos. Como tal, neste capítulo III, tenho como objectivo apresentar um conjunto de soluções e de metodologias que poderão ser utilizadas no desenvolvimento de formas de comunicação cujo conteúdo seja de fácil compreensão a um número alargado e diversificado de público e cujo design permita a acessibilidade a pessoas com limitações físicas. No entanto, este capítulo apresentará uma dimensão teórica e geral que no capítulo seguinte será aplicada à situação particular do estudo de caso em questão.

Procurarei também alertar para diversos aspectos a ter em conta na selecção da informação a disponibilizar, como a definição de uma estrutura que permita hierarquizar essa mesma informação e as condições que envolvem o público no momento da visita.

III.1. O visitante e a visita

O público dos museus caracteriza-se pela sua diversidade. No entanto, tem interesses em comum como a vontade de querer ver, saber, conhecer e, principalmente, compreender aquilo que vê. Muitos visitantes partilham o sentimento de curiosidade, querem informação, conhecimentos e querem sentir-se incluídos. Mas quando não conseguem perceber ou compreender, ou até mesmo ler, a informação que o museu lhes dá, quando parece que o museu não se lhes dirige, a sensação é de exclusão. A utilização de uma linguagem técnica e erudita no espaço expositivo, com um registo formal, impessoal e académico na informação disponibilizada pode motivar esse sentimento. É como se os peritos

conversassem entre si. No entanto, os textos das exposições não deveriam ser uma conversa entre especialistas mas uma forma de comunicar com o público, considerando que a escrita tem um papel fundamental na acessibilidade aos museus. Neste sentido, na elaboração destes textos é preciso ter em conta o público, a diversidade que o caracteriza e as condições em que este se encontra no momento da leitura. Penso que existem dois factores principais a considerar na elaboração da informação escrita de um museu: os visitantes, *a priori*, ou seja, antes de visitarem a exposição, e o próprio momento da visita e as condições em que esta é feita. No que diz respeito aos visitantes, existem factores que dificultam a compreensão e o acesso intelectual aos conteúdos disponibilizados. Há que ter em conta que muitos visitantes não são especialistas, têm diferentes graus de instrução, podem ter formação superior mas não estarem familiarizados com o assunto, desconhecendo temáticas específicas. A este respeito, Lucy Trench aconselha aos profissionais de museus: “Ponha-se no lugar do visitante. Precisa de pensar no que os visitantes sabem ou não. Muitos visitantes têm poucos conhecimentos sobre história, religião e cultura geral. Conhecimentos de base que os conservadores assumem como adquiridos podem ser novos para os visitantes”⁸. Em relação ao momento da visita, é preciso considerar que esta pode ser realizada em condições difíceis ou pouco confortáveis, criando obstáculos físicos e mentais na leitura dos textos. Ou seja, os visitantes encontram-se de pé, muitas vezes cansados, num ambiente com distrações e barulhos, por vezes com pouca luz para ler e sem poder mudar o ângulo de leitura. No momento da visita, o público explora um espaço novo, que possivelmente desconhece, contempla objectos, processa títulos e conteúdos de tabelas e painéis, tudo isto em simultâneo, enquanto caminha e, frequentemente, com pouco tempo disponível para a visita. Estas limitações de tempo, conforto e atenção criam dificuldades de compreensão e de concentração. Perante estas condições, penso que é possível afirmar que alguns visitantes não conseguirão reter a informação lida e, muito menos, compreender textos densos e longos, com conceitos abstractos e especializados. Estes aspectos podem ser mal interpretados pelos profissionais dos museus que os entendem como indiferença do visitante comum em relação à informação escrita optando por escrever apenas

⁸ Trench 2007, p. 12.

para especialistas. A propósito, Paulette M. Mcmanus questiona: “Se os profissionais não valorizam os textos na sua tarefa de comunicar, porque haveriam de pensar que os visitantes o fazem e que os procuram? O que pensam os visitantes do papel dos textos?”⁹. No mesmo artigo, Paulette M. Mcmanus ao tentar responder a estas questões conclui que os visitantes lêem e usam os textos expositivos¹⁰. Ou seja, estes visitantes procuram informações nos textos e necessitam destes para interpretar aquilo que vêem. Os textos de apoio à escrita de museus, elaborados pelo Victoria & Albert Museum, definem o seu público como pessoas curiosas, que querem aprender mas que não estão familiarizados com termos de arte e que não têm confiança no seu próprio entendimento do que vêem, sentido necessidade que lhes seja explicado¹¹. Ou seja, os textos devem encorajar o visitante a olhar para o objecto, indicando-lhe os aspectos em que deve ter mais atenção e ajudando-o a interpretar aquilo que vê. Cabe aos profissionais dos museus criar textos de exposição que dêem resposta à necessidade de informação directa e precisa que o visitante sente no momento da visita. Ainda a este respeito, Paulette M. Mcmanus afirma: “Quanto mais próxima for a relação da conversa entre o escritor do museu e o visitante, mais bem sucedida será a comunicação. Os visitantes estão dispostos a trabalhar para estabelecer essa relação. A dificuldade parece estar em persuadir os autores dos textos – que trabalham sem ver os seus leitores cara a cara (...).”¹² Desta forma, para compreender os textos de exposição, o visitante deve ter a sensação de que um guia está a falar directamente com ele. Quando isto acontece, compreende melhor o que lhe está a ser dito e chega a interagir como se se tratasse de um diálogo: “Os visitantes reagem como se a equipa estivesse a falar com eles através das exposições, e vocalizam a sua interacção com a mesma”¹³. Neste sentido, a informação escrita de um museu deve ser directa, deve estimular o

⁹ Mcmanus 1989, p. 188. Tradução do original: “If professionals don’t value texts in their communicative task, why should they think that visitors value and attend to them? What do visitors themselves think of the role of texts?”

¹⁰ Cf. Mcmanus 1989.

¹¹ Cf. *Victoria and Albert Museum British Gallery Text Guidelines*, p. 12; *Gallery text at the V&A: A Ten Point Guide*, p. 3.

¹² Mcmanus 1989, p. 182. Tradução do original: “The closer the conversational relationship between the museum writer and visitor, the more likely successful communication. Visitors are likely to work toward such a relationship. The difficulty appears to be persuading text writers – who work without seeing their readers face to face (...).”

¹³ Mcmanus 1989, p. 181. Tradução do original: “Visitors react as if the team is talking to them through the exhibits, and they vocalize their interaction with the team.”

visitante e ser de assimilação rápida e confortável tendo em conta que tem como principal destinatário uma audiência com tempo e capacidade de concentração limitados. A leitura de um texto não deve exigir muito esforço ao visitante, deve ser um prazer, algo natural. Quando o público considera que a leitura de um texto é fácil e agradável não só irá continuar a ler como irá também perceber aquilo que leu e tirar as suas próprias conclusões.

III.2. Diferentes suportes e diferentes níveis de informação

Na bibliografia apresentada, nomeadamente no caso de autores como Lucy Trench, a Dra. Clara Mineiro e da documentação on-line do Victoria & Albert Museum, a elaboração de textos acessíveis e de fácil compreensão é associada principalmente à informação escrita em exposições, isto é, aos textos de parede, de sala e de tabelas. No entanto, na minha opinião, as mesmas ferramentas de escrita podem ser utilizadas na elaboração dos conteúdos de diferentes formas de comunicação como publicações, áudio-guias, websites ou quiosques. A aplicação das normas de escrita de fácil compreensão a outros suportes permitirá alargar o acesso de um maior número de público aos conteúdos destes suportes. No entanto, este tipo de informação não deve ser a única disponibilizada por um museu ao seu público, mas deve ser complementada ou deve complementar outros níveis de informação. Ou seja, a disponibilização de textos de fácil leitura é essencial durante a visita ao museu e podem ser adaptados a outros suportes como áudio-guias e publicações. No entanto, nos suportes que não têm como função principal orientar e informar o público durante a visita, como websites e publicações, a utilização deste tipo de textos tem um carácter mais opcional do que obrigatório, o que significa que deve ser utilizado como forma de comunicação complementar. O museu deve garantir o acesso dos visitantes a mais informações em edições que podem explorar com detalhe num ambiente mais confortável, com menos distrações, e o acesso dos peritos às suas unidades de investigação como bibliotecas e a publicações de carácter científico e especializadas. Neste sentido, é necessário dividir a informação em diferentes níveis ou camadas desde as mensagens primárias, que devem ser simples e directas, a mensagens secundárias que têm um carácter mais complexo e erudito: “ É essencial para promover o acesso à informação dos vários públicos que visitam o museu, procurar disponibilizar a

informação em diversos níveis de elaboração, desde a mais erudita ou técnica até à “linguagem fácil”¹⁴. Desta forma, as mensagens primárias relacionam-se com a informação escrita da própria exposição, como textos de parede, painéis ou tabelas, enquanto as mensagens secundárias devem ser disponibilizadas aos visitantes fora da exposição através de publicações como guias e catálogos. A leitura num espaço expositivo enfrenta diversas dificuldades e necessita de uma abordagem diferente, como afirma Eilean Hooper-Greenhill: “As exposições não são livros na parede. (...) Os textos que se utilizam nas exposições deveriam ter uma leitura fácil e a sua função deveria parecer-se mais com um diálogo numa peça de teatro, para abrir caminho ao aspecto emotivo da exposição”.¹⁵ Por outro lado, as publicações permitem compilar informação mais pormenorizada abordando o material que foi excluído dos textos de exposição e permitindo a sua leitura numa situação em que não se verifique falta de tempo ou de concentração, em oposição ao que acontece durante a visita.

O museu deve garantir que os diferentes níveis de informação sejam disponibilizados ao público através de suportes informativos dirigidos a diferentes canais sensitivos, ou seja: “ Uma variedade de suportes de comunicação pode também ser utilizada para tornar as exposições mais inclusivas a todos os visitantes. Interpretação envolvendo o uso de diversos sentidos – toque, audição, olfacto e visão – contribui para tornar as exposições mais acessíveis a pessoas com dificuldades sensoriais e dificuldades de aprendizagem assim como a pessoas com limitações físicas.”¹⁶ Como tal, toda a informação, desde os conteúdos de fácil compreensão aos mais complexos e especializados devem ser disponibilizados em suportes que permitam a sua acessibilidade a sentidos como a audição, com áudio-guias com ampliações sonoras, o tacto através de textos em Braille ou até mesmo a visão, através de ampliações visuais. “Se a informação estiver disponível em formatos não

¹⁴ Colwell e Mendes 2004, p.54.

¹⁵ Hooper-Greenhill 1998, p. 177. Tradução da versão espanhola: “Las exposiciones no son libros en la pared. (...) Los textos que se utilizan en las exposiciones deberían tener una lectura fácil, y quizás su función debería parecerse más a un diálogo en una obra de teatro, para abrir paso al efecto emotivo de la exposición.”

¹⁶ Londres 1997, p.38. Tradução do original: “A variety of media can also be used to make displays more inclusive for all visitors. Interpretation involving the use of several senses – touch, hearing and smell as well as sight – helps to make displays more accessible to people with sensory impairments or learning difficulties, as well as those with physical disabilities”.

escritos, chegará a um maior número de pessoas.”¹⁷ Neste sentido, a adaptação de linguagem de fácil compreensão a formatos e suportes que abranjam os nossos diferentes sentidos, permite uma maior acessibilidade física e intelectual a uma audiência vasta e diversificada.

III.2.1. Exemplo

No que diz respeito à divisão da informação em diferentes níveis, interessa de momento analisar o modelo aplicado numa exposição temporária denominada *Núcleo Provisório na Igreja de Santa Clara*, que ocupou a referida igreja quando o Museu de Évora encerrou para obras em meados de 2004. No seu artigo “Mas as peças não falam por si”¹⁸, a Dra. Clara Mineiro, que se tem distinguido em Portugal pela sua contribuição fundamental para a valorização da escrita acessível nas exposições, explica que as dificuldades de colaboração com a equipa do dito museu não permitiram uma intervenção na informação escrita da exposição, que resultou em textos de parede “algo longos e complexos”. No entanto, para contornar esta situação foi criado um caderno-roteiro, disponível também em Braille e numa versão ampliada, que propõe um percurso de visita com paragem nas peças mais importantes e que contém textos mais simples com três níveis de linguagem. Desta forma, o nível 3 refere-se a textos complexos e compridos, elaborados com base nos textos de parede ou nos textos do catálogo; o nível 2 apresenta textos mais simplificados mas mantendo alguma da informação do nível anterior enquanto o nível 1 contém textos mais resumidos, simples e curtos. Apesar de esta divisão ter sido uma alternativa criada para contornar uma situação particular, penso que pode ser limitativa. O formato utilizado apresentou algumas fraquezas por obrigar o visitante a carregá-lo ao longo da exposição e foi caracterizado como “pesado”, “volumoso”, “difícil de manusear” e “pouco prático” como cita a autora do referido artigo. Por outro lado, esta divisão em níveis enumerados por ordem crescente pode levar a uma sensação de exclusão ou de estratificação intelectual. Ou seja, um visitante que escolha o nível 1 pode sentir-se diminuído ou intelectualmente limitado, optando por escolher outro nível mesmo que isso ponha em causa a sua compreensão ou acabará por ignorar estes textos de apoio. No entanto, o seu contributo foi

¹⁷ Colwell e Mendes, p. 57.

¹⁸ Cf. Mineiro 2007.

importante na medida em que permitiu abrir caminho para a elaboração de textos de fácil compreensão para as exposições dos museus portugueses. Um modelo semelhante de disponibilização de informação escrita em diferentes níveis é apresentado na publicação *Museus e Acessibilidades*¹⁹. As tabelas de exposição são indicadas como o suporte que poderia conter estes textos. Tal como no caso anterior, discordo com esta sugestão. A colocação de diferentes níveis de texto sobre o mesmo suporte gráfico apenas contribuiria para gerar confusão entre os visitantes que se sentiriam perdidos sem saber qual deles deveriam ler.

III.3. Elaboração de textos de fácil compreensão

III.3.1. Estrutura e conteúdo

A elaboração de textos de fácil compreensão passa pela definição de uma estrutura que evolua do todo para o particular, isto é, de toda a informação escrita para cada texto de parede, de sala ou de tabela: “Cada texto deve ter uma função específica e estar incluído num sistema de comunicação considerado como um todo.”²⁰ A hierarquia estabelecida deve definir os tipos de texto a escrever, os suportes a utilizar, ser pouco complicada e flexível e corresponder com naturalidade à organização e às divisões da própria exposição. Desta forma, a definição do título, dos subtítulos, dos textos e das tabelas a utilizar, deverá acompanhar a estruturação da exposição e a determinação do seu tema, dos núcleos que a compõem, dos objectos em destaque e dos que poderão ser agrupados. Um dos textos de apoio do Victoria & Albert Museum, disponível on-line, estabelece uma hierarquia de textos de acordo com a sua importância, iniciando com os painéis de assunto, seguidos de painéis didácticos, tabelas de secção, tabelas de objecto, tabelas de grupo e mini-tabelas²¹. A mesma hierarquia é seguida para definir o tamanho de cada um destes textos, ou seja, os painéis de assunto e os didácticos devem ter 3 parágrafos com cerca de 130 a 150 palavras, para as tabelas de secção e de grupo estabeleceu-se o máximo de 70 palavras e de 50 palavras para as tabelas de objecto.

¹⁹ Cf. Colwell e Mendes 2004, pp. 54-56.

²⁰ Hooper-Greenhill 1998, p. 180. Tradução da versão espanhola: “Cada uno de los textos debe tener una función específica y debe estar incluido en el sistema de comunicación considerado como un todo”.

²¹ Cf. *Victoria and Albert Museum British Gallery Text Guidelines*, p.52. A caracterização de cada um destes textos pode ser encontrada entre as páginas 52 e 60.

Por outro lado, Eric Kentley e Dick Negus defendem uma estrutura para a informação escrita que valoriza os títulos principais e secundários que, segundo os autores, devem indicar claramente o assunto da exposição e das diferentes secções. Consideram também que o painel introdutório ou principal é a peça de informação escrita mais importante na exposição e que, como tal, deve estar sempre presente, explicando no que consiste a mostra. Os painéis secundários têm um papel semelhante ao painel principal mas em relação a cada secção, explicando o seu tema, a sua organização e importância dentro da totalidade da exposição. No que diz respeito às tabelas, os autores defendem que devem existir tabelas de grupo que se referem a peças semelhantes ou agrupadas e tabelas de objecto, essenciais na identificação da peça a que correspondem.²² Esta hierarquia permite perceber como se deve dividir e estruturar a informação, ou seja, os painéis devem conter ideias gerais sobre o assunto, o contexto e objectivo da exposição e dos seus diferentes núcleos enquanto as tabelas devem desenvolver essas ideias e relacioná-las com os objectos, particularizando-as.

À semelhança dos autores referidos, Eilean Hooper-Greenhill distingue o título como principal atractivo para os visitantes e dos subtítulos como indicadores da forma como está dividida a exposição. Para a autora, esta divisão não deverá ultrapassar as 7 secções e os subtítulos necessitam de ser directos. No que diz respeito aos textos, a autora defende a existência de um painel introdutório, que informe o público sobre o tema da exposição, a organização da mesma e as expectativas a ter, painéis interpretativos que forneçam informação detalhada sobre determinados aspectos da exposição e textos de objectos, que identifiquem e dão a informação essencial de cada peça.²³

No artigo “Display text” da revista *Museum practice*, é apresentada uma estruturação da informação escrita de acordo com o tamanho ou quantidade de palavras que cada elemento deverá ter. Desta forma, propõe-se que o título principal e os subtítulos tenham entre 1 a 5 palavras. No que diz respeito aos textos, o texto principal poderá ter no máximo 150 palavras enquanto o texto introdutório de cada núcleo não deve ultrapassar as 50 palavras e as tabelas entre as 25 e as 50 palavras. Para melhorar a capacidade de leitura, é também proposto

²² Cf. Kentley e Negus 1996, pp. 200-202.

²³ Cf. Hooper-Greenhill 1998, pp. 178-184.

que, nestes textos, cada frase contenha entre 10 a 15 palavras enquanto cada parágrafo deverá ter 50 palavras no máximo²⁴.

É também importante que se estabeleça uma hierarquia dos conteúdos para cada um dos elementos de informação escrita. Ao se definir a informação que cada texto deverá conter é importante não se sobrecarregar o visitante, eliminando tudo o que não seja considerado informação fundamental e fornecendo textos claros e directos. Neste sentido, Helen Coxall aconselha: “Pergunte-se a si mesmo o que está a tentar dizer, para quem está a escrever e se é acessível e relevante para essa audiência”.²⁵ É necessário colocar em primeiro lugar os pontos mais importantes da informação. Desta forma, o visitante manter-se-á interessado e, mesmo que não leia até ao fim, lê a parte fundamental à sua compreensão do objecto. A informação seleccionada para cada texto deve referir os aspectos mais importantes do objecto mas também abordar factos que mantenham o visitante interessado. A melhor forma de despertar a curiosidade no leitor é abordando os objectos pela sua dimensão humana, ou seja, referindo quem colecionou, quem mandou fazer e porquê, quem usou, entre outros elementos, como Helen Coxall afirma no artigo da revista *Museum practice*. “Ter uma abordagem na exposição de objectos que reconhece as suas histórias e as vidas das pessoas que os fizeram, os usaram ou que os possuíram e o papel desempenhado pelo museu ao apresentá-los, dá vida aos objectos e tornam-nos mais relevantes para audiências mais abrangentes”²⁶.

Para que a informação seja facilmente compreensível, é necessário que cada texto, parágrafo e frase tenham uma estrutura clara e lógica. Alguns especialistas defendem que a informação deve ser dividida de maneira a existir um assunto ou tema por parágrafo e uma única ideia ou ponto por frase, evitando a utilização de frases entre vírgulas²⁷. É também necessário definir o tamanho de cada texto antes da sua elaboração. Lucy Trench defende que os textos elaborados devem ser curtos não ultrapassando as 150 palavras nos painéis e as

²⁴ “Display text”, Londres 1997, pp. 62-65.

²⁵ Coxall 1991a, p. 10. Tradução do original: “Ask yourself what you are trying to say, who are you writing for and whether it is accessible and relevant to that audience”.

²⁶ Coxall 2000, p. 58. Tradução do original: “Taking an approach to displays of objects that acknowledges their histories and lives of the people who made, used, or owned them, and role played by the museum in presenting them, brings the objects to life and makes them more relevant to wider audiences”.

²⁷ Cf. Coxall 1991a, pp. 9-10; Davies 2000, p. 60; Hooper-Greenhill 1998, pp. 170-178; Trench 2007, p. 11.

50 palavras nas tabelas²⁸. Nos textos de apoio do mesmo museu, é aconselhado que os parágrafos e frases sejam curtos, variando com uma frase mais longa e iniciando o texto com uma frase muito curta, para melhorar o ritmo de leitura. Neste sentido, cada parágrafo deverá conter cerca de 6 linhas e não ultrapassar as 50 palavras, enquanto cada frase não deve ter mais de 25 palavras²⁹.

Pode parecer difícil escrever textos para exposição que respeitem os tamanhos aqui apresentados. No entanto, partindo de um texto inicial que ultrapasse estes limites e eliminando informação considerada desnecessária é possível reescrevê-lo diminuindo o número de palavras. É necessário lembrar que os limites apresentados são apenas linhas de orientação que podem ser ultrapassadas ou adaptadas conforme a exposição para a qual se escreve e que, variar os tamanhos de textos de painéis e de tabelas, pode ser uma forma de indicar ao visitante qual a informação escrita essencial para a compreensão da exposição ou pode mesmo dinamizar o ritmo de leitura.

No que diz respeito às tabelas, os textos de apoio do Victoria & Albert Museum, referindo-se à sua estrutura, defendem que cada categoria de informação deve começar numa linha nova³⁰. Essa sequência deve manter sempre a mesma ordem, dentro da mesma exposição ou do mesmo museu, de forma a garantir uma informação coerente. Em relação ao conteúdo, “(...) os painéis deveriam conter as ideias mais generalistas, enquanto que as tabelas deveriam desenvolver essas ideias relacionando-as com os objectos concretos”³¹. É necessário saber quais os pontos-chave a colocar de maneira a garantir que cada tabela contém apenas informação relevante. Para alcançar este objectivo, é fundamental trabalhar directamente com o objecto enquanto se escreve o texto e a tabela que lhe corresponde.

III.3.2. Linguagem e tom

O grau de acessibilidade à informação escrita de uma exposição está relacionado com o tipo de linguagem utilizado e com o tom que caracteriza os textos. Quem escreve textos de exposição deve considerar diferentes aspectos na escolha da informação e no modo como a disponibiliza, tanto no que diz respeito

²⁸ Cf. Trench 2007, p. 11.

²⁹ Cf. *Victoria and Albert Museum British Gallery Text Guidelines*, p. 26

³⁰ Cf. *Victoria and Albert Museum British Gallery Text Guidelines*, pp. 63-70.

³¹ Trench 2007, p. 12.

à estrutura como ao vocabulário e ao tom da sua escrita. Em primeiro lugar, é necessário expor a informação essencial de forma precisa e de maneira a criar frases concretas e claras. Como foi referido, a maioria das frases tem de ser curta, evitando-se o recurso a proposições entre vírgulas ou a concentração de muitas ideias numa só frase. De seguida, é necessário lembrar que a utilização de uma linguagem complicada e impessoal cria um distanciamento em relação ao visitante e à compreensão que este tem do texto. Como tal, este tipo de linguagem deve ser evitado de maneira a incluir o visitante e a eliminar a sensação de que assiste a uma conversa entre peritos. Neste sentido, Lucy Trench, defende que para aumentar a compreensão de uma audiência diversificada aos textos de exposição é necessário escrever como um jornalista e não como um erudito³². Um texto de carácter jornalístico é mais fácil de compreender por ser mais simples e por recorrer a uma linguagem clara e viva numa escrita directa e lúcida. A utilização deste tipo de linguagem aumenta a acessibilidade à informação e permite abordar assuntos difíceis sem condescendência nem infantilização. Neste sentido, nos textos que se dirigem a uma vasta audiência, como é o caso da informação escrita de uma exposição, a linguagem usada deve ser comum e concreta recorrendo-se a palavras familiares, evitando conceitos abstractos ou definindo termos especializados quando não se consegue evitar a sua utilização. No documento elaborado pelo Victoria & Albert Museum, defende-se que os termos especializados devem ser utilizados mas explicados de imediato no texto pois quando o visitante se depara com conceitos que desconhece e não compreende, pára de ler³³. Desta forma, o vocabulário técnico não deve ser evitado mas tem de ser explicado com clareza, para garantir que o visitante tem acesso a novas palavras. No entanto, a utilização destes conceitos deve ser alternada com um vocabulário familiar, para não sobrecarregar o visitante com muitas explicações quebrando o seu ritmo de leitura.

O tom utilizado nos textos de exposição deve ser vivo e entusiástico criando uma sensação de diálogo com o leitor, fugindo à ideia, já aqui referida, de que a informação escrita das exposições consiste numa conversa entre peritos e que falha na tentativa de comunicar com o público. Desta forma, os textos

³² Trench 2007, pp. 10-11.

³³ Cf. *Victoria and Albert Museum British Gallery Text Guidelines*, p. 7.

devem manter um tom e expressões de conversa, dirigindo-se directamente ao observador com um estilo mais íntimo e amigável do que o utilizado nos catálogos. A melhor forma de alcançar este objectivo é recorrendo à conjugação dos verbos na voz activa que tem um tom mais humano e também mais dinâmico, transmitindo a sensação de acção e tornando-se mais fácil de ler.

Sobre estes aspectos, Eric Kentley e Dick Negus, caracterizam, a jeito de resumo, a escrita de exposições através de cinco adjectivos. Para estes autores, “toda a escrita deve ser: clara (...); concisa (...); relevante (...); consistente (...) e entusiástica”³⁴.

Ao se elaborarem textos de exposição, existem outros aspectos que contribuem para uma compreensão alargada dos conteúdos. Por exemplo, colocar questões ao observador ou utilizar palavras que evoquem os sentidos como o olfacto ou a audição despertam interesse e curiosidade. Com o mesmo objectivo, um autor de textos de exposição deve evitar a elaboração de frases negativas e a utilização de adjectivos e advérbios que não sejam essenciais para a compreensão do texto. Para manter a atenção do visitante, deve-se evitar referir objectos ou pessoas que não constem na exposição ou, quando não é possível evitá-lo, pode-se dar uma breve explicação sobre quem é a pessoa a que nos referimos ou incluir imagens desses objectos. A modernização da escrita é também considerada uma forma de incluir o visitante. Neste sentido, devem-se utilizar citações mas modernizando a linguagem, usar a designação original de nomes colocando o seu correspondente moderno entre parêntesis, evitar o latim, indicar décadas em vez de séculos, de forma a diminuir o excesso de informação, e colocar os nomes de estilos ou períodos históricos com maiúsculas.

Para este assunto, o contributo de Margaret Ekarv tem sido essencial. Esta escritora sueca que durante muito tempo escreveu textos de fácil leitura para adultos estabeleceu um conjunto de princípios para este tipo de textos e começou a aplicá-los à escrita de museus. Estes princípios têm vindo a ser seguidos por outros profissionais de museus na elaboração dos textos expositivos. Margaret Ekarv defende que é possível escrever textos de museus que sejam fáceis e atractivos e que os leitores apreciem e com os quais aprendam. Os princípios da autora sueca aproximam-se de conceitos já aqui referidos como a utilização de

³⁴ Kentley e Negus 1996, p. 200. Tradução da versão original: “However all writing should be: clear (...); concise (...); relevant (...); consistent (...); enthusiastic (...).”

uma linguagem simples e usual na abordagem de temas complexos, empregando um tom de oralidade mas evitando condescendência, a conjugação dos verbos na forma activa e a colocação do sujeito no início da frase. Quanto à estrutura, as orientações de Ekarv indicam a elaboração de frases curtas, com uma ideia por linha, cujo fim deve coincidir com o fim da frase. Cada linha não deve ultrapassar os 45 caracteres e os parágrafos devem ser curtos com 4 ou 5 linhas.³⁵

Como resumo, parece-me interessante citar aqui as seis regras de George Orwell, autor inglês que viveu no início do século XX, e que, de forma concisa, dá breves linhas de orientação para quem escreve textos de exposição mas, ao mesmo tempo, lembra como é essencial que cada um use o bom senso: “1. Nunca usar uma metáfora, símile ou outra figura de estilo (...); 2. Nunca usar uma palavra longa quando se pode usar uma palavra curta; 3. Se é possível cortar uma palavra, deve-se sempre cortá-la; 4. Nunca usar a voz passiva quando se pode usar a voz activa; 5. Nunca usar uma expressão estrangeira, uma palavra científica ou um jargão se existir uma palavra do dia-a-dia que seja equivalente; 6. Quebrar qualquer uma destas regras antes de dizer alguma barbaridade”³⁶. Por estas palavras somos recordados de que não existe uma linguagem universal ou regras infalíveis para quem escreve textos de museus. É necessário que cada um considere o público a quem se destina a sua mensagem e qual a melhor forma de com ele comunicar e de garantir a sua acessibilidade intelectual aos conteúdos abordados. A escolha das palavras a utilizar num texto de exposição relaciona-se com a consciencialização da importância das mesmas como forma de comunicar com os visitantes: “E é por isso que as palavras utilizadas para nos informarem sobre os objectos expostos são tão importantes. Elas têm a responsabilidade de nos fazer sentir, ouvir, cheirar – sim, e até mesmo ver – aquilo que estamos a olhar.”³⁷ É também essencial lembrar que, quando existem dificuldades em

³⁵ Cf. Davies 2000, pp. 59-60; Hooper-Greenhill 1998, pp. 155-188; Mineiro 2007, pp. 69-70.

³⁶ George Orwell, *Politics and the English Language*, 1946 citado em *Gallery text at the V&A: A Ten Point Guide*, p.39. Tradução do original: “1. Never use a metaphor, simile or other figure of speech (...); 2. Never use a long word where a short word will do; 3. If it is possible to cut a word, always cut it out; 4. Never use the passive when you can use the active; 5. Never use a foreign phrase, a scientific word or a jargon word if you can think of an everyday equivalent; 6. Break any of these rules sooner than say anything outright barbarous”.

³⁷ Serrell 1996, p. 6. Tradução do original: “And that is why the words are used to tell us about the objects displayed are of such critical importance. They must carry the burden of making us feel, hear, smell – yes, and even see – what we are looking at”.

escolher o vocabulário mais claro para descrever algo ou abordar um assunto, deve-se recorrer a imagens ou fotografias pois, como é muitas vezes recordado, uma imagem tem uma linguagem universal que comunica muito mais do que as palavras. Por outro lado, quando nos dirigimos a um público diversificado, não nos devemos limitar a escolher uma única abordagem, optando entre uma informação de fácil compreensão ou uma escrita técnico-científica. Devemos encontrar um equilíbrio que passe por combinar ou complementar informação elementar com informação complexa de maneira a garantirmos tanto o interesse do “iniciante” como o interesse do “conhecedor”³⁸.

III.3.3.Design³⁹

O conceito de escrita de fácil leitura e de fácil compreensão não pode deixar de estar directamente relacionado com o design de exposições. O design revela-se uma ferramenta essencial que permite tornar a informação acessível a um maior número de pessoas, incluindo a pessoas com dificuldades físicas. Aspectos relacionados com opções de design podem dificultar a leitura de um texto de linguagem acessível ou, pelo contrário, podem facilitar a leitura de um texto complexo: “A legibilidade da exposição é também afectada pelos materiais utilizados e pela forma como os painéis e as tabelas são instalados.”⁴⁰.

Cada museu deve garantir que as suas opções de design não se tornem obstáculos à leitura da informação escrita mas que contribuem para acessibilidade dos visitantes a esta. Neste sentido, os textos não devem ser apresentados sob a forma de blocos densos e compactos. Ou seja, o designer responsável pela exposição precisa de optar por um layout que facilite a leitura do texto, como dividir a informação em parágrafos ou em blocos de textos separados, justificar a margem esquerda deixando a margem direita irregular e evitando centrar mais do que três linhas, o que permite criar um bom ritmo de leitura. Como exemplo, posso mencionar os textos de parede da exposição temporária *Máscaras da Ásia*, esteve patente no Museu do Oriente. Estes textos encontram-se divididos de acordo com a divisão da própria exposição, são

³⁸ Expressões utilizadas no manual *Gallery text at the V&A: A Ten Point Guide*, p. 34. Tradução do original: “beginner” e “the more knowledgeable reader”.

³⁹ Este capítulo foi elaborado tendo como base o manual disponível on-line do Smithsonian Institute, denominado *Smithsonian Guidelines For Accessible Exhibition Design*.

⁴⁰ “Display text”, Londres 1997, p. 65. Tradução do original: “Legibility of display is also affected by the materials used and the way panels and labels are installed”.

curtos, com poucas linhas cada um, formando blocos de texto pouco denso e irregular, facilitando a leitura. Por outro lado, as letras maiúsculas devem ser apenas utilizadas nos títulos tendo em conta que a sua utilização constante tornam os textos difíceis de ler. Deve-se também evitar a utilização de tipos de letras decorativos, misturar diferentes tipos de letra num texto principal, utilizar letras muito finas, o negrito ou o itálico, inacessível a pessoas com pouca visão, ou colocar palavras ligadas com hífen no fim de uma linha. Tanto as tabelas como a informação impressa em painéis, devem ter margens largas à volta do texto de maneira a não parecerem demasiado cheios. O mesmo é válido para a informação disponibilizada em websites, quiosques ou até mesmo em publicações. Desta forma, cada linha deve ter entre 8 a 12 palavras ou entre 50 a 60 caracteres e cada parágrafo não deve ultrapassar as 50 palavras.

Tendo em conta que aspectos de layout afectam a leitura dos textos é necessário ponderar sobre determinadas opções como a existência de espaço suficiente entre as linhas, palavras e letras. Por outro lado, o tamanho de letra seleccionado deve ser apropriado para uma leitura feita a uma distância relativa e tendo em conta a existência de uma multidão. Nestas condições, o tamanho mínimo de letra recomendado é de 75 milímetros. Quando se imprime ou se instala a informação escrita de uma exposição é necessário garantir que existe um forte contraste entre o texto e o fundo. A melhor forma de o fazer é através da aplicação de um tipo de letra escuro sobre um fundo branco ou muito claro. Deve-se também verificar que o texto é aplicado num fundo sem imagens pois estas dificultam a leitura e sobre superfícies mate, sem brilho e sem reflexo e que a sua leitura não é prejudicada pelo acréscimo de camadas de vidro ou acrílico.

No que respeita às tabelas, a sua montagem deve ter em conta a nossa linha de visão, o que significa que, para serem mais acessíveis, as tabelas devem ser colocadas o mais perto possível da frente da vitrina e com um ângulo de 45° em relação a esta. A leitura de tabelas na horizontal é difícil para o visitante, sendo preferível a sua instalação com um ângulo de 90° em relação ao chão ou em relação à base da vitrina. A localização das tabelas e dos textos pode também funcionar como um obstáculo ou como um contributo para a leitura dos mesmos. Para que todos os visitantes tenham acesso a estes elementos, mesmo num cenário de multidão, é essencial colocá-los num espaço livre, sem barreiras, escadas ou portas. A sua localização deve ser feita de forma consistente em todo

o percurso expositivo para permitir que sejam mais fáceis de encontrar e deve-se também utilizar uma cor diferente da cor da parede para que não passem despercebidas ao visitante. Tabelas impressas na parede são difíceis de localizar, logo estar numa superfície elevada e, de preferência, definidas por cores. O designer ou arquitecto da exposição deve garantir que tanto as tabelas como os textos de parede são colocados a uma altura confortável quer para quem está de pé quer para quem esteja sentado. A altura recomendada para as tabelas é entre os 90 e os 120 centímetros enquanto os textos devem estar entre os 120 e os 170 centímetros mas, de preferência, centrados nos 140 centímetros.

Questões relativas à iluminação podem funcionar como obstáculos à leitura dos conteúdos das exposições. Durante a montagem de uma exposição é necessário certificar que o texto é legível testando o grafismo com a iluminação que vai ser utilizada. Para que a luz seja suficiente para a leitura de tabelas e textos deve estar entre os 100 e os 300 lux. É também preciso garantir que a luz é colocada de forma uniforme sobre toda a tabela ou texto de forma a evitar sombras permanentes ou sombras causadas por um visitante que se aproxima para ler, bloqueando a luz a si próprio.

A existência de um único modelo de tabelas ou de textos para um público diversificado onde se incluam pessoas com graves problemas de visão, significa, na maioria dos casos, que uma parte dos visitantes não conseguirá aceder visualmente à informação escrita, mesmo que esta siga uma modelo de linguagem de fácil compreensão. Como tal, a informação que consta nas tabelas e nos textos das galerias de exposição deve estar disponível em formatos alternativos podendo-se recorrer, por exemplo, a uma impressão em papel ou num suporte semelhante, que permita a sua fácil deslocação e a mudança do ângulo de leitura. Os textos impressos nestes formatos devem ter uma ampliação visual com um tamanho de letra de fácil leitura para pessoas com baixa visão e que estejam impressos num fundo sem brilho mas com suficiente contraste cromático. Na publicação *Museus e Acessibilidades* é recomendado o uso de letras de 18/20 pt para estas ampliações visuais⁴¹. Em alguns casos, pode-se pensar em substituir a informação por desenhos, simples, esquemas ou imagens. Textos em Braille podem ser disponibilizados no mesmo formato, optando por

⁴¹ Colwell e Mendes 2004, p. 57.

uma apresentação simples, sem recurso ao itálico ou ao negrito. Este tipo de suportes para além de serem portáteis, devem ter um formato de fácil utilização e transporte, localizando-se numa zona com boa iluminação e devem encontrar-se num local de descanso, na recepção ou junto dos respectivos painéis. A instalação de tabelas em Braille é também uma hipótese a ponderar desde que sejam fixas e com um ângulo de 45°.

IV. Projecto: proposta de elaboração de suportes informativos acessíveis a todos no Museu Calouste Gulbenkian

Após a análise realizada aos suportes de comunicação disponibilizados pelo Museu Calouste Gulbenkian, exposta no capítulo II do presente projecto, foram detectadas algumas fragilidades que podem limitar a acessibilidade física e a compreensão dos seus conteúdos por parte de alguns tipos de público. Tendo em conta essas fragilidades, procurarei, neste capítulo IV, apresentar um conjunto de alterações aos suportes de comunicação actualmente utilizados pelo Museu Gulbenkian e propor a adopção de novos suportes que os complementem. Estas propostas e alterações têm como objectivo disponibilizar a máxima quantidade de informação ao maior número de público possível, aplicando ao estudo de caso em questão, a metodologia desenvolvida no capítulo III do presente projecto relacionada com a elaboração de textos de fácil compreensão.

Neste capítulo, tenciono também apresentar algumas medidas que permitam que os custos exigidos para a concretização destes suportes não sejam significativos de maneira a que o seu preço de venda não seja elevado, tornando-os também acessíveis do ponto de vista económico. No mesmo sentido, procurarei expor os recursos humanos exigidos para a sua concretização, apresentando um conjunto de soluções que permitam o envolvimento da equipa do Museu, recorrendo-se a elementos exteriores apenas quando estritamente necessário, reduzindo consequentemente o orçamento necessário para a concretização deste projecto. A equipa do Museu é constituída por profissionais de diferentes sectores, entre os quais se encontram o editor, cinco conservadoras para as diferentes secções do Museu, um arquitecto com vasta experiência em design, um conservador-restaurador, uma equipa de museografia e o Sector Educativo. Esta diversidade torna este projecto executável no que diz respeito aos recursos humanos, pois a necessidade de recorrer a pessoas externas ao Museu seria reduzida. Por outro lado, as linhas de orientação para a elaboração de conteúdos de fácil compreensão, expostas no capítulo III deste projecto, podem ser utilizadas pela equipa do Museu ou podem orientar a criação de um manual interno que determine regras a respeitar na elaboração de conteúdos e em questões de design. Este manual contribuiria para a identidade da instituição e

seria uma garantia de que todos os conteúdos criados pelos elementos da sua equipa se caracterizariam pela uniformidade e coerência. Uma equipa constituída pelo editor do Museu e pelas conservadoras teria a seu cargo a realização deste manual, a ser utilizado pelo autor ou autores da informação escrita da exposição permanente e das diferentes exposições temporárias.

IV.1. Hierarquia da comunicação e níveis de informação

A diversidade que caracteriza o público que todos os anos visita o Museu Calouste Gulbenkian é um dos aspectos em que tenho insistido com maior frequência. Esta característica é um dos principais fundamentos para este projecto, na medida em que defendo que esta diversidade deve ser acompanhada pela disponibilização de diferentes suportes que permitam alargar a compreensão e o acesso físico aos conteúdos da Colecção Gulbenkian. Neste sentido, aos conceitos de diversidade de público e de diversidade de suportes, junta-se também o conceito de diversidade de informação. Apenas um equilíbrio entre estes três aspectos faria resultar a aplicação prática de uma “comunicação para todos” dentro do mesmo museu. O principal objectivo deste projecto é elaborar uma política de comunicação onde uma diversidade de informação seja física e intelectualmente acessível a uma diversidade de público através da diversidade de suportes. No entanto, esta informação tem de ser apresentada de acordo com uma hierarquia, para não correr o risco de se anular a si própria, o que poderia suceder se a mesma informação fosse disponibilizada em todos os suportes. Desta forma, defendo que os suportes de comunicação utilizados pelo Museu Gulbenkian não devem ter o mesmo nível de informação e proponho que os suportes a serem criados ou alterados, estejam organizados numa estrutura que os hierarquize de acordo com o seu nível de informação. Para tal, os conteúdos disponibilizados pelo Museu Gulbenkian devem ser divididos em três níveis diferentes: o essencial; o complementar e o especializado.

Em primeiro lugar, a informação essencial consiste na apresentação de conteúdos fundamentais para a compreensão da exposição, desde o seu percurso e organização à identificação das peças que a integram. Esta informação deve ajudar o visitante a compreender o que vê, informando-o sem interferir na contemplação dos objectos, logo deve ser directa e acessível a todos os visitantes, tanto a nível físico como de compreensão. Os conteúdos devem ser

apresentados de forma clara e lógica, através de frases curtas e simples, recorrendo a expressões e palavras familiares, a conceitos concretos e, sempre que possível, a imagens e fotografias. Esta informação tem de ser apresentada ao visitante de forma imediata durante o exacto momento da visita, o que significa que os suportes a serem utilizados neste primeiro nível são as tabelas e os textos de exposição, onde se integram os textos de parede, de sala e de tabela.

O segundo nível consiste na informação complementar. Este nível refere-se a conteúdos destinados a satisfazer a curiosidade e o desejo de conhecer mais de alguns visitantes. Como tal, esta informação deve ser mais complexa, fornecendo mais pormenores e introduzindo alguns conceitos especializados. Como não é procurada por todos, esta informação não necessita de ser apresentada de forma tão imediata como no nível anterior e pode ser apresentada em suportes que permitam a sua consulta fora das galerias e até mesmo do Museu. Neste sentido, os suportes a serem utilizados são, na exposição, os áudio-guias e os quiosques interactivos e, fora da exposição, os websites.

Por último, o terceiro nível diz respeito à informação especializada. Os conteúdos que se inserem neste nível caracterizam-se pela utilização de uma linguagem especializada e técnica em textos longos e complexos que exploram detalhadamente determinados assuntos, dirigindo-se principalmente a especialistas e investigadores ou a visitantes que, após a visita, desejam aprofundar um determinado tema. Por exigirem um nível de concentração muito elevado, estes textos devem ser disponibilizados em suportes que permitam a sua leitura num ambiente adequado ao seu estudo e investigação. Como tal, o suporte a ser utilizado para este nível de informação são as publicações, onde se podem incluir os catálogos das exposições, de colecção, os guias e os roteiros, entre outros, que devem ser disponibilizados em diferentes formatos como livros, cd e dvd. A diversidade de formatos permite que cada um opte pelo mais adequado aos seus interesses e oferece uma maior flexibilidade no que respeita ao ambiente e condições em que se irá realizar a leitura dos conteúdos.

Por outro lado, quando utilizo o conceito “informação especializada”, não me refiro apenas à especialização da informação mas também do público a que se destina. Ou seja, este nível abrange também a informação especializada num determinado tipo de público, o que significa que pode incluir determinados conteúdos e formas de comunicação que se destinam a atrair um público

específico. Neste sentido, estão incluídos neste nível, as publicações destinadas a um público infantil e juvenil, a serem também disponibilizadas em formato de livro, cd ou dvd.

Concluindo, o desenvolvimento de uma política de comunicação com esta estrutura hierárquica, permitiria que os conteúdos do Museu Gulbenkian, quer na exposição permanente quer nas exposições temporárias, se tornassem física e intelectualmente acessíveis a um número alargado de público, mantendo, em simultâneo, o grau de especialização e de qualidade científica que os caracteriza actualmente.

IV.2. 1º nível – informação essencial

IV.2.1. Tabelas

A tabela de um objecto é, dentro do espaço expositivo, o seu bilhete de identidade. Quando o visitante estabelece um primeiro contacto com um objecto procura automaticamente informação que o identifique, querendo conhecer o seu nome, o seu autor, ou seja, os seus “dados pessoais”. Desta forma, é essencial que as tabelas sejam acessíveis a todos os visitantes. No entanto, como afirmei no capítulo II deste projecto, a principal fragilidade das tabelas das galerias de exposição permanente do Museu Gulbenkian consiste na utilização de diferentes critérios para a sua colocação. Os problemas que estes critérios levantam relacionam-se com a acessibilidade física, tendo em conta que, em alguns casos, se dificulta o acesso dos visitantes aos conteúdos das tabelas. As tabelas que apresentam maiores problemas de acessibilidades são as que se encontram no interior de vitrinas. Estas tabelas estão colocadas na horizontal na base das vitrinas o que dificulta o ângulo de leitura, principalmente para pessoas com baixa visão. Por outro lado, este problema é agravado no caso de vitrinas que têm uma altura superior a 130 cm do chão, como acontece na vitrina representada na figura 3. Nestes casos, o conteúdo das tabelas encontra-se mesmo inacessível a pessoas em cadeiras de rodas ou de baixa estatura. A melhor solução para corrigir este problema seria colocar estas tabelas com um ângulo de 45° relativamente à base da vitrina. Este ângulo de inclinação facilitaria a leitura pela maioria dos visitantes e aumentaria a sua acessibilidade. No entanto, no caso das vitrinas mais altas, poder-se-ia optar pela colocação das

tabelas em suportes de acrílico ao lado das vitrinas com uma altura de 110 a 120 cm do chão, à semelhança dos suportes representados na figura 5. Estes mesmos suportes poderiam ser utilizados para a colocação de tabelas que actualmente se encontram muito próximas do chão, como exemplificado na figura 6. Apesar de estas tabelas apresentarem um tamanho de letra superior às restantes, a sua localização exige muitas vezes que o visitante se baixe para ler, o que causa algum desconforto e pode ser uma tarefa impossível de realizar para pessoas com pouca mobilidade.

Outra fragilidade das tabelas do Museu Gulbenkian consiste no facto de estas não serem acessíveis ao público invisual e poderem ser de difícil leitura para pessoas com baixa visão. De maneira a apresentar soluções para este problema, interessa analisar opções adoptadas por outros museus. Actualmente, o Victoria & Albert Museum, em Londres, oferece aos seus visitantes diversas zonas de descanso ao longo do seu percurso expositivo. Algumas dessas zonas de descanso consistem em longos bancos rectangulares que apresentam reentrâncias nas extremidades, nas quais encaixam dossiers, representados nas figuras 8 e 9. Estes dossiers apresentam transcrições para Braille e uma versão ampliada das tabelas. Através desta solução, o Victoria & Albert Museum permite o acesso do público invisual à sua colecção e dos visitantes com limitações visuais à informação escrita das suas exposições. Tendo em vista o mesmo objectivo, na exposição temporária denominada *Núcleo Provisório na Igreja de Santa Clara*, analisada no capítulo II, foi criado um caderno-roteiro que se disponibilizou também em Braille e numa versão ampliada. Esta publicação continha textos e um percurso de visita com paragem nas peças mais significativas.

Por ocasião da exposição patente na Sala de Exposições Temporárias do Museu Calouste Gulbenkian, em Março de 1980, intitulada *As mão vêem*, foi publicada uma obra com o mesmo título. Esta publicação contém textos em Braille, destinando-se ao público invisual. No entanto, constitui o único suporte de comunicação destinado a este público específico encontrando-se desactualizada actualmente devido às obras que ocorreram na exposição permanente do Museu em 2001. Tendo em conta esta situação e os exemplos apresentados, proponho que um suporte com o conteúdo das tabelas seja disponibilizado nas exposições, quer permanente quer temporárias, do Museu

Gulbenkian. Penso que a melhor solução seria realizar duas pequenas publicações, uma com a transcrição para Braille das tabelas e outra com a versão ampliada das mesmas. Estas publicações poderiam assumir a forma de cadernos de argolas, o que as tornaria práticas e fáceis de transportar. A publicação em Braille teria de conter as descrições físicas dos objectos mais significativos de cada galeria funcionando também como textos de tabelas, como o texto que consta no apêndice N. A publicação com a versão ampliada das tabelas, pode também ser vista como uma solução para as fragilidades anteriormente indicadas. Por um lado, por ser um suporte portátil, permite mudar o ângulo de leitura ou deslocá-lo para zonas mais iluminadas para facilitar a leitura. Por outro lado, disponibiliza os conteúdos a pessoas que não conseguem ler as tabelas que se encontram muito altas, como pessoas de baixa estatura ou em cadeiras de rodas. Ambas as publicações poderiam ser disponibilizadas aos visitantes na recepção, quando solicitadas, ou ser colocadas em suportes na parede ou em pequenos apoios nas diferentes galerias da exposição permanente. Penso que a melhor solução seria disponibilizar ambas as publicações em cada uma das galerias da exposição permanente e os seus conteúdos diriam respeito apenas à galeria onde se localizam. Desta forma, seriam mais leves e os visitantes conseguiriam transportá-las facilmente, acedendo directamente, e apenas, à informação do espaço em que se encontram.

No que diz respeito ao grafismo, a versão ampliada das tabelas teria um tamanho de letra significativamente superior ao disponível nas paredes e vitrinas da exposição, como por exemplo, 22 pt para o título ou denominação da peça, 20 pt para o texto e 16 pt para o número de inventário, à semelhança do apêndice M, cada tabela estaria impressa numa folha própria e identificada com o número que faria correspondência com as tabelas da exposição. Para evitar dificuldades de leitura causadas por opções relativas a cores, contrastes e brilhos, a melhor solução seria imprimir estas tabelas em folhas de papel branco com letras a negro. Na publicação em Braille, os itálicos e os negritos teriam de ser eliminados.

Pelas vantagens aqui apresentadas, o recurso a estas publicações poderia também ser alargado às exposições temporárias organizadas pelo Museu Gulbenkian. No entanto, nestas exposições seria realizado apenas um “caderno”

para a versão em Braille e outro para a versão ampliada, não sendo necessário dividir estas publicações pelos diferentes núcleos.

Meios humanos e financeiros

Actualmente, os conteúdos das tabelas da exposição permanente do Museu Gulbenkian são da responsabilidade das respectivas conservadoras. Nas publicações propostas seriam utilizados estes conteúdos, não sendo necessária a elaboração de outros. Desta forma, no que diz respeito aos conteúdos, os custos adicionais relacionam-se apenas com a transcrição para Braille, para a qual o Museu teria de recorrer ao exterior para realizar. No entanto, no apêndice N, pode-se verificar que, de acordo com o orçamento apresentado pela empresa Espaço T, o custo de uma transcrição para Braille é bastante acessível.

Ao contrário do que acontece com os conteúdos, a execução destas publicações pode representar um custo significativo para o Museu. O recurso a um designer gráfico e a uma tipografia permitiria realizar publicações de grande qualidade mas poderia ser bastante dispendioso. Para contornar esta situação, proponho uma opção economicamente mais acessível. Quer a versão ampliada das tabelas quer a versão em Braille poderiam ser impressas em folhas de papel e posteriormente encadernadas com argolas. Apresentada esta opção, caberia ao Museu decidir qual o orçamento que poderia disponibilizar para a execução destas publicações.

À semelhança da exposição permanente, nas exposições temporárias seriam utilizados os conteúdos das tabelas de parede para realizar as publicações em Braille e com a versão ampliada das tabelas. Também nestas exposições, o custo mais significativo destes novos suportes estaria relacionado com a execução dos mesmos. No entanto, este valor reduz significativamente ao se optar por realizar apenas duas publicações por cada exposição.

IV.2.2.Textos

Através das tabelas, os museus identificam os objectos dando a conhecer ao público as principais informações sobre estes. No entanto, existem visitantes que querem conhecer outros aspectos sobre os objectos como a sua utilidade ou finalidade, quem os usou ou quem os encomendou. Por outro lado, alguns visitantes têm dificuldades em estabelecer relações entre objectos ou em

compreender o contexto de determinadas peças. Estas são algumas das questões para as quais os visitantes do Museu Calouste Gulbenkian não encontram resposta durante a sua visita, tendo em conta que, como foi referido anteriormente, não existem textos de parede, de tabela ou de sala na exposição permanente. O Museu Gulbenkian disponibiliza ao seu público um conjunto de suportes que procuram dar resposta a estas questões como roteiros ou catálogos de colecção sobre temas específicos, em quiosques interactivos ou em websites. No entanto, que respostas podem obter os visitantes no momento da visita, quando se encontram de pé, tentando conhecer a colecção e o objecto à sua frente? O recurso aos áudio-guias parece ser a resposta a esta questão. No entanto, quantos visitantes podem ou estão dispostos a pagar o seu aluguer, depois de terem pago o ingresso de entrada? E se, quando os alugam, descobrem que os objectos sobre os quais procuram informação não são contemplados pelos áudio-guias? Neste sentido, penso que os textos de exposição não podem ser substituídos por nenhum outro suporte de comunicação. Eles consistem na forma de interpretação mais rápida, simples e directa que um Museu consegue disponibilizar aos seus visitantes. Ao estarem disponíveis no espaço expositivo, todos os visitantes têm acesso à informação que neles consta. É neste sentido que proponho que sejam criados textos para a exposição permanente do Museu Gulbenkian. Proponho também que estes textos sejam de fácil compreensão, de maneira a conseguirem comunicar com todos os tipos de público.

De maneira a intervir o menos possível no espaço expositivo e permitindo ao visitante a fruição das obras de arte, penso que a melhor solução seria disponibilizar textos de sala em vez de textos de parede. A disponibilização de folhas de sala numa exposição permite que a informação escrita esteja disponível a quem pretende saber mais sem interferir com a visita de quem apenas pretende contemplar os objectos. Os textos de sala, ou folhas de sala, consistem na impressão de determinado texto num suporte portátil que é disponibilizado ao público na sala de exposição para a qual o texto remete. Habitualmente, este texto é impresso numa folha A4 ou num folheto com dobra ao meio. Como tal, proponho que estes textos sejam realizados numa folha de papel A4, de maneira a permitir um preço de impressão acessível. Juntamente com a versão portuguesa destes textos, deverá estar uma versão inglesa e uma transcrição para Braille. A exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian apresenta uma estrutura

clara e bem definida. As divisões do percurso expositivo são feitas de acordo com os diferentes núcleos que constituem a colecção. Como tal, proponho que os textos estejam organizados de acordo com a organização da exposição, obedecendo ao seu percurso e às suas divisões. Desta forma, existiria um texto para o núcleo de Arte Egípcia, um para o núcleo de Arte Greco-Romana, Arte Assíria e assim sucessivamente, como no exemplo do apêndice O.

Relativamente ao conteúdo, seria necessário que cada texto contextualizasse o núcleo a que corresponde, como acontece nos áudio-guias e como exemplificado no apêndice O. Estes textos não devem ser longos, entre 120 a 150 palavras, divididas em linhas curtas de tamanho variado que, por sua vez, seriam divididas em parágrafos separados entre si. No que respeita ao grafismo, o alinhamento deve ser à esquerda, evitando-se os blocos de texto justificado, e deve existir um contraste significativo entre o fundo e o texto impresso, não se utilizando suportes com brilho ou que provoquem reflexos. O tamanho de letra a utilizar deve ser relativamente ampliado, entre os 16 e os 18 pt, de forma a garantir a sua leitura por parte de pessoas com baixa visão.

A visita à exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian é também caracterizada pela ausência de textos de tabela. No entanto, a sua disponibilização no percurso expositivo actual exigiria uma intervenção no projecto arquitectónico e no design da exposição. Esta remodelação não é actualmente uma prioridade para o Museu, para além de exigir um orçamento elevado. Como tal, proponho que sejam elaboradas publicações ou “cadernos” com os textos de tabela, à semelhança das publicações propostas para as tabelas em Braille e para a versão ampliada das mesmas. Estes cadernos seriam divididos de acordo com os núcleos da colecção e estariam disponíveis em português e em inglês, separadamente. Não seria necessário que existisse um texto por cada objecto, ou seja, alguns textos poderiam corresponder a grupos de peças. Por se encontrarem reunidos numa publicação, estes textos não iriam sobrecarregar o visitante com informação escrita, sendo apenas consultados por quem desejasse saber mais sobre determinado objecto ou conjunto de peças. No apêndice P, encontram-se exemplificados dois textos de tabela. Como se pode verificar, cada texto estaria impresso numa página própria, alinhado à esquerda e dividido em parágrafos separados entre si. Cada texto deveria ter entre 70 a 90 palavras.

No que respeita ao design gráfico, estas publicações seguiriam a mesma linha das anteriormente propostas para a transcrição em Braille e para a versão ampliada das tabelas. Como proposto anteriormente em relação aos textos de sala, a quantidade de textos disponibilizados por cada galeria dependeria do tamanho da mesma, tendo em conta que existem espaços muito amplos, nos quais um único suporte seria insuficiente.

No entanto, outras propostas poderiam ser apresentadas no caso de ser disponibilizado um orçamento destinado especialmente para a comunicação do Museu. A principal proposta passaria pela colocação de quiosques interactivos, em cada uma das galerias, nos quais seriam disponibilizados os textos propostos anteriormente, à excepção das tabelas actuais, da sua transcrição para Braille e da versão ampliada. Desta forma, uma quantidade diversificada de informação, nomeadamente textos de núcleos e textos de objectos, estaria reunida num único suporte. Ao contrário do que acontece actualmente nas galerias de exposição permanente, estes quiosques não necessitariam de ser fixos, podendo-se optar por suportes móveis como nas exposições temporárias. A implementação destes quiosques interactivos conduziria a uma diversificação dos suportes disponibilizados o que permitiria atrair diferentes tipos de público para a mesma informação, principalmente se considerarmos que estes suportes interactivos são mais atractivos para o público jovem e mais envolventes para o público em geral ao permitir interagir directamente na exposição durante a visita.

Relativamente às exposições temporárias, proponho que principal alteração aos textos de parede seja relativa ao conteúdo dos mesmos. Estes textos devem apresentar a informação essencial expondo-a de forma simples e directa. Neste sentido, a pessoa ou equipa, designada para a redacção dos textos de uma exposição temporária, poderá seguir as linhas de orientação apresentadas no capítulo III do presente projecto ou o manual de normas para textos de fácil compreensão a ser realizado pela equipa do Museu, como propus anteriormente. Em Julho de 2007, o Museu Gulbenkian inaugurou a exposição *Uma obra em foco. A religião na Grécia Antiga. Deuses do Olimpo representados na Colecção Gulbenkian*. Os textos de parede realizados para essa iniciativa, exemplificados no apêndice Q, constituem um bom exemplo de textos de parede de fácil compreensão. Como se pode ver pelo apêndice, no que diz respeito ao grafismo, os textos estão alinhados à esquerda e divididos por parágrafos. O conteúdo

caracteriza-se pela informação directa, pela simplicidade das frases e pela utilização uma linguagem familiar.

Meios humanos e financeiros

A redacção e disponibilização de textos na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian não exigem necessariamente um esforço orçamental significativo. No que respeita aos conteúdos, os textos de sala e de tabela, seriam, mais uma vez, responsabilidade das conservadoras e do editor do Museu. Cada conservadora teria a seu cargo a realização dos textos de sala e dos textos das peças dos núcleos da colecção pelos quais é responsável. Como tenho vindo a insistir, é importante que estes textos sejam de fácil compreensão e como tal, cada conservadora pode recorrer às linhas de orientação anteriormente apresentadas para a redacção de textos expositivos de leitura acessível. Outra possibilidade seria a redacção dos textos pelo Sector Educativo do Museu e posterior revisão pelas conservadoras. A equipa do Sector Educativo, pelo seu contacto permanente com os visitantes, pode ter uma maior sensibilidade relativamente a termos e conceitos que são mais facilmente compreendidos pelo público em geral, o que contribuiria para garantir um acesso intelectual mais alargado aos conteúdos da colecção. No entanto, será sempre necessária uma revisão dos conteúdos por parte das conservadoras, de forma a garantir a qualidade técnico-científica da informação. Relativamente à versão inglesa de cada texto, a sua tradução poderia exigir o recurso a um colaborador externo ao Museu, o que aumentaria os custos necessários para a sua concretização, como no apêndice R. Mas o Museu mantém um conjunto de tradutores independentes com os quais costuma colaborar frequentemente e que podem apresentar um orçamento mais acessível. No orçamento a disponibilizar para a realização destes novos suportes de informação escrita, seria também necessário contabilizar a transcrição para Braille dos textos de sala, como consta no apêndice N.

É na execução dos textos que podem existir maiores custos. Porém, a maior ou menor disponibilização orçamental dependeria da opção do Museu. Em relação aos textos de sala, o Museu poderia optar por uma solução que passaria pela impressão de cada texto numa folha de papel A4. Por se tratar apenas de texto, não existindo ilustrações, o preço de impressão é relativamente acessível. No entanto, a disponibilização de textos de sala que os visitantes possam levar

para casa, por necessitarem de uma produção e de uma reposição constantes, exige um encargo considerável a longo prazo, como foi constatado numa experiência realizada anteriormente pelo Museu. Antes das obras de remodelação da exposição permanente do Museu Gulbenkian em 2001, eram disponibilizados textos de sala que resumiam os diferentes núcleos da colecção dando destaque a algumas peças. Estes textos encontravam-se impressos em folhas de papel A4 colocadas em suportes de acrílico ao longo da exposição e podiam ser levados pelo público gratuitamente. Pelo que me foi referido pela equipa do Museu, estes textos eram muito solicitados pelos visitantes. No entanto, com as obras de 2001 tornaram-se desactualizados e não chegaram a ser substituídos por outros. A sua constante produção representava um custo considerável para o Museu.

Outra solução seria, por exemplo, imprimir cada texto numa folha A4 e colocá-la entre duas placas de acrílico num suporte fixo, como acontece actualmente com as tabelas. No entanto, esta possibilidade não permitiria que os visitantes levassem as folhas para casa e teria uma maior intervenção no espaço expositivo. Por outro lado, qualquer uma destas soluções seria facilmente executável pelos serviços do Museu o que reduziria os seus custos.

No que respeita à realização de publicações com textos de peças, a opção a adoptar teria de ser semelhante à solução escolhida relativamente aos suportes com a versão ampliada e em Braille das tabelas, anteriormente propostos. Desta forma, as impressões dos textos poderiam ser realizadas pelos serviços técnicos do Museu recorrendo-se ao exterior apenas para as respectivas encadernações. Ao contrário das folhas de sala, estes suportes representam um investimento a longo prazo que não exigem custos de manutenção ou actualização, o que significa que o esforço orçamental seria apenas inicial e não frequente.

No entanto, como afirmei anteriormente, a política de comunicação do Museu Gulbenkian caracteriza-se pela sua complexidade e constante actualização relativamente a novos suportes informativos. Se esta política de comunicação se continuar a desenvolver num sentido em que a disponibilização de informação escrita seja considerada uma prioridade, proponho que seja fornecido um maior orçamento que permita disponibilizar quiosques interactivos com os textos de sala e de tabela, entre outros conteúdos. A distribuição destes suportes pelas diferentes galerias de exposição permanente representaria um

custo inicial elevado mas que a longo prazo seria compensador, ao contrário dos textos de sala impressos em papel.

IV.3. 2º nível – informação complementar

IV.3.1. Quiosques

Quando, no capítulo II deste projecto, caracterizei os quiosques interactivos que se encontram na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, referi que a sua principal fragilidade consiste no facto destes serem a única forma de informação escrita acessível ao visitante no momento da visita. Como tal, defendo que, enquanto forma de informação complementar, estes quiosques não apresentam quaisquer problemas, não sendo necessário que sejam sujeitos a alterações. Porém, considero que é muito importante que sejam disponibilizados outros suportes de informação escrita na exposição permanente como os acima propostos. No entanto, se os quiosques interactivos continuarem a ser a única forma de informação escrita na exposição permanente do Museu Gulbenkian, torna-se fundamental que os seus conteúdos sejam adaptados para textos de fácil compreensão. Desta forma, a informação disponibilizada nestes suportes seria acessível a todos.

Meios humanos e financeiros

A realização de textos de fácil compreensão não representa quaisquer custos adicionais para o Museu Gulbenkian. Como tenho vindo aqui a defender, a realização de um manual interno, onde constassem as principais linhas de orientação para a escrita e o design de textos de fácil compreensão, funcionaria como uma ferramenta que poderia ser utilizada por toda a equipa do Museu, à semelhança do que acontece com os manuais disponíveis on-line do Victoria & Albert Museum. Neste sentido, a adaptação dos textos que constam actualmente nos quiosques interactivos para textos de fácil compreensão poderia ser, mais uma vez, realizada pelas conservadoras do Museu ou pelo Sector Educativo sob orientação das mesmas.

IV.3.2. Áudio-guias

A disponibilização de áudio-guias na exposição permanente do Museu Gulbenkian reflecte a complexa política de comunicação desenvolvida pela instituição. A tradução dos seus conteúdos para outros três idiomas, para além do português, constitui uma mais-valia na tentativa de abranger o público estrangeiro que frequenta o Museu. Mas, à semelhança dos quiosques interactivos, considero que estes suportes não podem ser vistos como uma forma de comunicação que substitua a informação escrita da exposição. Por um lado, o facto de ser cobrado um preço de aluguer, torna estes guias acústicos de difícil acesso a alguns visitantes, o que não acontece com textos de sala ou com tabelas. Por outro lado, os seus conteúdos apenas contemplam a descrição de 111 peças o que, tendo em conta que na exposição permanente figuram cerca de 1000 objectos, significa que a maioria das peças não tem qualquer texto disponível durante a visita. Desta forma, permito-me afirmar que a disponibilização dos guias acústicos não pode substituir a existência de textos para a maioria dos objectos. Neste sentido, posso afirmar que estes equipamentos podem ser considerados suportes de informação complementar e, como tal, constituem uma vantagem para alguns tipos de público como visitantes que procuram conteúdos mais complexos ou uma visita guiada sem necessitarem de recorrer ao Sector Educativo, ou ainda para visitantes invisuais ou amblíopes. No entanto, enquanto suporte de comunicação cujo acesso deveria ser alargado a um maior número de público, proponho que estes guias acústicos sejam sujeitos a algumas alterações. Em primeiro lugar, penso que os conteúdos fornecidos deveriam abranger um maior número de peças. Para tal, as descrições existentes poderiam ser alteradas de maneira a serem mais curtas. Como se vê pelo confronto entre os apêndices H e S, os actuais textos de peças têm descrições físicas que podem ser retiradas se considerarmos que o visitante se encontra frente-a-frente com o objecto. Estas alterações tornariam mais curtas as descrições de cada peça, o que permitiria que fossem introduzidas outras peças mantendo o actual tempo de duração total da visita acústica, os 90 minutos. No entanto, considerando que as descrições físicas das peças são essenciais para a compreensão dos visitantes invisuais e amblíopes, poder-se-ia manter as actuais descrições de peças acrescentando-se novas descrições. Nesta situação seria necessário alargar o tempo de duração da visita guiada para 120 minutos. Por outro lado, quer as descrições de peças quer

as introduções, poderiam ser alteradas de maneira a apresentarem uma linguagem mais acessível e uma estrutura mais simples, mantendo a informação essencial como apresentado no apêndice S. Como se trata de suportes de informação complementar, estas alterações não são estritamente necessárias, representando uma opção que permitiria um acesso mais alargado aos seus conteúdos ou uma hipótese a considerar no caso de se continuar a verificar a ausência de textos na exposição permanente do Museu Gulbenkian.

O Museu tem vindo a considerar a disponibilização de áudio-guias para as suas exposições temporárias. No entanto, como mencionei no capítulo II, a implementação dos guias acústicos nestas exposições representam um esforço orçamental, como se pode verificar no apêndice J, onde consta um orçamento da empresa FCo. Fullservice Company para áudio-guias de exposições temporárias. Em relação a estes suportes, proponho que a duração da visita acústica nestas exposições seja inferior à da exposição permanente, podendo ter, por exemplo, 30 ou 40 minutos. Os conteúdos deveriam focar-se na contextualização de cada exposição, nas diferentes secções e na descrição dos objectos mais significativos para a compreensão da mesma. Como acontece na exposição temporária, é essencial que os conteúdos estejam disponíveis noutros idiomas.

Meios humanos e financeiros

Os conteúdos actuais dos áudio-guias foram realizados por elementos da equipa do Museu. Como tal, a realização de mais descrições de peças e a adaptação dos textos actuais para uma linguagem de fácil compreensão poderiam ser concretizados por estes mesmos elementos. Desta forma, a elaboração dos conteúdos continuaria a representar um “custo zero” para o Museu. No entanto, a alteração dos conteúdos dos áudio-guias, por necessitar que fossem realizadas novas gravações e montagens, poderia ter custos elevados. Infelizmente, por motivos que me são alheios, não me é possível apresentar um orçamento para as alterações propostas.

IV.3.3. Website

No que diz respeito ao website do Museu Calouste Gulbenkian, os conteúdos disponibilizados mostram-se adequados por se tratar de uma forma de informação complementar à qual o interessado pode aceder num ambiente à sua

escolha, de maneira a conseguir realizar uma leitura atenta dos textos ou mesmo organizar a sua visita. No entanto, este website pode ser tido como incompleto se considerarmos que o número de peças acessíveis on-line é muito inferior aos objectos em exposição. Neste sentido, proponho que sejam consideradas algumas alterações. Em primeiro lugar, penso que seria importante disponibilizar uma base de dados da colecção onde o visitante virtual pudesse aceder a todas as peças que integram o espólio do Museu. Esta base de dados poderia ter apenas a informação essencial sobre cada peça, ou seja, a tabela e a imagem da mesma, a sua localização dentro do Museu e o núcleo da colecção a que pertence. Desta forma, quem acesse ao website poderia realizar diversas pesquisas consoante o seu interesse, como por exemplo, as peças de determinado autor que integram a colecção ou os objectos que fazem parte de um núcleo.

O Museu Gulbenkian deveria disponibilizar no seu website um mapa das galerias de exposição permanente, indicando a sua organização e divisão, de forma a assinalar os diferentes núcleos. Como foi apontado no capítulo II, no item “recursos” do mini-site *50 minutos no Museu*, encontra-se um mapa da exposição permanente. No entanto, apenas se encontram assinaladas as peças do percurso sugerido. Um mapa semelhante, que identificasse as diferentes galerias do percurso expositivo, poderia ser colocado junto das informações gerais, como horários e localização, permitindo ao utilizador do website planear a sua visita ao museu, focando-se nos seus principais pontos de interesse.

Para além destas alterações, proponho que sejam colocadas on-line mais peças, com respectivos textos e imagens, dentro de cada núcleo da colecção de maneira a alargar o acesso do público à colecção. No que diz respeito aos textos de peças, proponho que cada texto seja alterado de maneira a conter dois tipos de informação, uma mais resumida e outra mais pormenorizada. Como tal, cada texto estaria dividido em dois momentos. O primeiro ocuparia algumas linhas e introduziria a peça e os aspectos mais significativos da mesma. O segundo seria mais extenso, ocupando várias linhas e com informação mais detalhada, à semelhança dos textos actuais. Esta simples divisão funcionaria como a entrada de uma notícia de jornal, permitindo ao leitor escolher que tipo de informação quer obter. Um exemplo de um texto do website com estes dois níveis de informação pode ser encontrado no apêndice T.

Proponho também a adaptação do website de maneira a permitir a sua utilização por parte de pessoas cegas ou amblíopes. Neste sentido, seria necessária transformar a informação visual, como os textos e as imagens das peças, em informação sonora através de descrições áudio ou de sintetizadores de fala a que os visitantes virtuais tivessem acesso através do website. Por outro lado, todos os conteúdos sonoros que integram ou venham a integrar este website, necessitam de ser disponibilizados em texto de maneira a serem acessíveis a pessoas com surdez, como acontece com as descrições de peças no mini-site *50 minutos no Museu*.

Meios humanos e financeiros

À semelhança do que tenho proposto relativamente aos conteúdos dos suportes aqui apresentados, quer a alteração dos actuais textos quer a elaboração de novos textos disponibilizados no website do Museu Gulbenkian seriam, mais uma vez, da responsabilidade da equipa do Museu, nomeadamente das conservadoras e do editor. Por outro lado, o Museu integra nos seus quadros dois fotógrafos responsáveis pelas imagens das peças da colecção. Como tal, as novas imagens a colocar on-line seriam destes fotógrafos, não sendo necessário recorrer a profissionais externos. O que significa que tanto os textos como as imagens a colocar no website não representam qualquer custo adicional para o Museu. No entanto, a actualização do website pode exigir que seja necessário um orçamento por parte do Museu. De momento, a actualização do website do Museu é realizada pela empresa que concebeu o website, denominada Carbono 14. Como tal, todas as intervenções realizadas no website estão sujeitas a encargos e a concretização das alterações aqui propostas exigiriam a apresentação de um novo orçamento. No entanto, um investimento significativo no website seria justificável se tivermos em conta que este pode ser considerado um dos principais instrumentos de comunicação da instituição pelos diferentes níveis de informação que engloba, por abranger um público muito superior aos visitantes do Museu e por ser acessível a qualquer pessoa em qualquer local, permitindo que as condições de visita e o tempo de duração da mesma se realizem de acordo com a vontade de cada um.

IV.4. 3º nível – informação especializada

IV.4.1. Publicações

Como foi analisado no capítulo II, o Museu Gulbenkian desenvolve uma política editorial complexa e diversificada, abrangendo diferentes tipos de publicações e de níveis de informação. No entanto, foram detectadas fragilidades que se relacionam com o preço de algumas publicações, como visto no apêndice L, e com a ausência de edições destinadas a públicos específicos como crianças e jovens. No sentido de corrigir estas fragilidades, irei propor algumas alterações a esta política editorial. No entanto, terei como preocupação a questão orçamental inerente a estas alterações. A Fundação Gulbenkian disponibiliza ao Museu um orçamento previamente definido que é calculado segundo o plano anual de actividades do mesmo. Desta forma, mesmo podendo usufruir de um orçamento anual favorável, o Museu Gulbenkian necessita de justificar as suas despesas. Neste sentido, tentarei apresentar soluções que possam garantir que algumas destas propostas são exequíveis em termos orçamentais ou colocar diferentes opções que permitam ao Museu escolher entre hipóteses mais ou menos dispendiosas, consoante o orçamento disponível.

IV.4.1.1.As publicações existentes

Alterar a política editorial do Museu Gulbenkian não significa anular as tipologias de publicações que têm sido feitas até ao momento e criar outras. Pelo contrário, as publicações existentes devem ser mantidas mas devem-se criar novas edições que possam completá-las. As publicações que fazem actualmente parte da programação do Museu Gulbenkian são caracterizadas pela sua qualidade gráfica e técnico-científica mas apresentam alguns problemas de acessibilidade, quer no que diz respeito aos conteúdos quer a nível financeiro. Desta forma, proponho que o Museu complete estas publicações com outras que contemplem um maior número de público não especializado. Estas publicações complementares seriam mais baratas, mais simples e mais acessíveis no que diz respeito à linguagem utilizada. Por exemplo, no caso das exposições temporárias seria publicado com o catálogo uma pequena edição que simplificasse as descrições e os ensaios, adaptando os conteúdos para textos de fácil

compreensão. Neste sentido, seria necessário que esta publicação fosse colocada à venda por um preço mais acessível.

O mesmo tipo de edição poderia acompanhar os catálogos de colecção. O catálogo sobre a colecção de Arte Egípcia⁴², por exemplo, foi realizado com a colaboração de um dos maiores egiptólogos nacionais o que originou uma publicação especializada e caracterizada por uma complexa investigação e documentação. O exemplo deste catálogo demonstra que um grau de especialização tão elevado torna esta publicação apenas acessível a um público conhecedor da área de Egiptologia ou de História da Arte da Antiguidade. Desta forma, a criação de uma pequena edição que acompanhasse estas publicações seria uma forma de corrigir esta lacuna. Esta edição seria realizada em simultâneo com o catálogo sendo resultado da mesma investigação, da mesma documentação e da mesma coordenação editorial. No entanto, teria uma forma mais simples de interpretar os objectos, sendo menos descritiva e mais educativa. Mais uma vez, teria também um preço de venda mais acessível.

De maneira a reduzir os custos da execução destas publicações complementares e o seu preço de venda, poder-se-ia optar uma solução mais favorável. Ou seja, estas edições podiam estar disponíveis on-line através do website do Museu, reduzindo os custos relacionados com o design gráfico e com a tipografia. Para os visitantes, esta solução seria também mais acessível na medida em que não necessitariam de comprar as publicações, podendo descarregá-las da internet e imprimir-las caso o desejassem.

Como referi anteriormente, os álbuns, guias e roteiros estão constantemente a ser reeditados o que demonstra que são as publicações mais vendidas pelo Museu Calouste Gulbenkian. Este facto parece estar ligado a diversas causas como a estreita relação que estas publicações mantêm com as exposições temporárias e permanentes, a diversidade de temas abordados e o preço de venda mais acessível. No entanto, proponho que o Museu, em vez de reeditar a mesma publicação, a substitua por novas edições de seis em seis anos. Desta forma, poderia actualizar os conteúdos acrescentando informações ou corrigindo as já existentes através dos resultados das constantes investigações de que são objecto as obras de arte da colecção quer por parte das conservadoras da

⁴² Araújo 2006.

instituição quer por especialistas externos. Por outro lado, o Museu conseguiria garantir que estas publicações mantivessem um design gráfico moderno, actual, constantemente renovado e que acompanhasse a evolução tecnológica.

No que respeita à política editorial do Museu Gulbenkian, defendo que se deveria dar continuidade às publicações multimédia. Este tipo de publicações tem um carácter inovador que pode agradar a um tipo de público mais variado, mais jovem e menos erudito. O facto de a informação ser ouvida e não lida pode também atrair novos públicos como invisuais, crianças ou pessoas que simplesmente não gostem de ler. Por se tratar de um DVD, facilita o seu transporte e a sua adaptação ao nosso dia-a-dia cada vez mais familiarizado com sistemas electrónicos como computadores e leitores de DVD. O carácter vantajoso destas publicações está também relacionado com o seu preço acessível. Desta forma, estas publicações deveriam abranger novas temáticas para além da pintura de paisagem desenvolvida na primeira publicação multimédia, abrangendo os diferentes núcleos da colecção.

No que diz respeito às publicações exclusivamente relacionadas com a comunicação penso que o Museu deveria explorar mais a divulgação das suas exposições temporárias. Ou seja, em vez de criar apenas folhetos que divulguem os ciclos de conferências que organiza e as actividades do Sector Educativo, deveriam ser publicados folhetos ou desdobráveis que divulgassem as exposições temporárias do Museu à semelhança dos desdobráveis realizados para a iniciativa *Uma obra em foco*, e que possam desta forma conter mais informação sobre a exposição, a temática abordada e os objectos que a integram. Simultaneamente, nestes desdobráveis seriam incluídas informações gerais como horários, preços, actividades relacionadas, entre outras.

Meios humanos e financeiros

Relativamente às publicações complementares dos catálogos de exposição e de colecção, os seus conteúdos seriam adaptados pela equipa do Museu a partir dos ensaios elaborados para esses mesmos catálogos. O mesmo aconteceria com os desdobráveis das exposições temporárias propostos. Na publicação de novos guias e roteiros seriam utilizados os textos que constam das edições anteriores e a actualização da informação seria feita pelas conservadoras do Museu o que também não representa gastos adicionais. As conservadoras

poderiam estar encarregues dos conteúdos das publicações multimédia enquanto a coordenação destas seria da responsabilidade do editor. Desta forma, os conteúdos a realizar para estas publicações não representariam custos adicionais para o Museu.

A realização material destas publicações exigiria uma maior disponibilidade de capital económica. No entanto, existem soluções que podem minimizar os custos. Por exemplo, no que respeita às impressões, seria necessário recorrer à utilização de materiais mais baratos e de menor qualidade nas edições propostas mantendo-se a qualidade de acabamentos das publicações já existentes, nomeadamente catálogos de colecção e de exposição. Poder-se-ia também optar por retirar ou reduzir o número de ilustrações destas publicações, o que iria reduzir os custos da sua impressão. O Museu pode também pedir orçamentos a um número maior de gráficas e tentar encontrar aquelas que garantem a qualidade do trabalho por um preço acessível ou conferir a impressão de todas as publicações a uma só gráfica acordando um preço por todo o conjunto. Em relação ao design gráfico, o Museu poderia ponderar entre duas soluções para encontrar a que fosse economicamente mais favorável. A primeira seria negociar com os designers gráficos que colaboram actualmente com o Museu um orçamento equilibrado e atractivo em troca da adjudicação de todo o conjunto de publicações e do grafismo das exposições. Esta solução seria a mais adequada para a instituição na medida em que estes designers são os principais responsáveis pela imagem gráfica actual do Museu e da Fundação. A estes profissionais seria dada a garantia de que continuariam a colaborar com a Fundação Calouste Gulbenkian. Creio que, na negociação da totalidade deste conjunto ou “pacote” ou numa parte significativa do mesmo, não seria difícil chegar a um acordo favorável para ambas as partes. A segunda solução seria tentar encontrar novos designers através de pedidos de orçamentos e de concursos. Existem empresas e designers de qualidade que se encontram a iniciar a sua actividade e que procuram novas oportunidades. Perante a possibilidade de concretizar um negócio com a Fundação Calouste Gulbenkian, apresentariam certamente um orçamento atractivo para a instituição em troca das garantias que teriam com esta cooperação e da possibilidade de continuarem a colaborar com a mesma em momentos futuros.

A preocupação em reduzir os custos destas publicações, não se prende apenas com a necessidade de não sobrecarregar o orçamento do Museu, mas também com a prioridade de colocar à venda publicações com um preço mais acessível. Neste sentido, a realização edições on-line, como propus anteriormente para as publicações complementares dos catálogos de colecção e exposição, continuam a ser a solução mais favorável tanto para o Museu como para o público.

IV.4.1.2.Novas publicações

No sentido de corrigir algumas fragilidades da política editorial do Museu Calouste Gulbenkian penso que se torna importante, para além de completar e actualizar as edições existentes, criar novas publicações. Na minha opinião, o principal problema desta política editorial é não contemplar a realização de edições que se destinem a crianças e a jovens principalmente se considerarmos que o público escolar e pré-escolar constitui uma parte considerável do público anual do Museu. Por outro lado, penso que a existência de uma publicação periódica como responsabilidade do Museu poderia corrigir alguns problemas que se verificam na divulgação da colecção e das suas actividades.

Publicações periódicas

Na minha opinião, seria muito importante o Museu dedicar-se à publicação de um jornal ou revista mensais ou trimestrais. Estas publicações periódicas teriam dois objectivos. O primeiro seria corrigir conteúdos errados que por vezes são publicados em artigos de jornais e revistas nacionais e rectificar informações incorrectas ou incompletas que são divulgadas através de agendas culturais. Quando o público se apercebe que as informações que lhe foram dadas sobre um determinado aspecto do Museu estão incorrectas, é normal que se sinta enganado e que a partir de então mantenha uma certa desconfiança para com a própria instituição. A existência de uma publicação periódica que seja da responsabilidade de uma equipa do Museu daria ao público a garantia de que a informação aí disponibilizada é a correcta. Consequentemente, estas publicações teriam também como objectivo a divulgação de diferentes aspectos do Museu. Em primeiro lugar, poderia conter informações práticas como localização, acessos, preços, horários, serviços complementares, entre outros. De

seguida, apresentaria de forma sucinta as obras de arte que constituem a colecção. Penso que a melhor forma de o fazer seria através da realização de pequenos artigos que em cada publicação abordassem um objecto do acervo, uma temática sobre um núcleo específico da colecção ou que estabelecesse relações entre diferentes obras de arte do Museu ou com obras de outras instituições, uma intervenção de restauro e os seus resultados ou medidas de conservação preventiva e, por último, um artigo onde se expusessem as investigações realizadas por elementos internos ou externos da instituição ou os resultados dessas pesquisas.

Para além destes artigos, esta publicação periódica informaria sobre as exposições temporárias a decorrer, a inaugurar e a terminar, desenvolvendo sumariamente as temáticas dessas exposições ou, no caso de se tratar de uma inauguração, exploraria de forma mais desenvolvida e detalhada a própria exposição abordando os seus objectivos, os conteúdos e as obras de arte que a integram. Esta publicação poderia divulgar também outros aspectos do Museu como os ciclos de conferências, a realização de uma exposição ou de uma publicação fora do país, os estágios, as edições do Museu, o número de público de cada evento, visitantes relevantes no contexto nacional e internacional e as actividades organizadas pelo Sector Educativo.

Esta proposta relaciona-se com a importância que uma publicação periódica poderia ter ao reunir num único suporte toda a divulgação e comunicação do Museu Gulbenkian, dando ao seu público a garantia de que, de mês a mês ou de três em três meses, teria toda a informação de que necessita ou de que está à espera para visitar ou voltar a visitar o Museu e o que de novo vai encontrar quando o fizer. Por outro lado, manteria sempre o visitante informado e actualizado sobre tudo o que se passa não só nos espaços públicos do Museu mas também na investigação, documentação e conservação da colecção.

Publicações para crianças (5-9 anos)

É frequente encontrar crianças nas galerias de exposição permanente do Museu, quer integradas em visitas escolares quer acompanhadas por familiares. Pensando neste público, o Sector Educativo desenvolve diversas actividades que têm como objectivo ajudar os mais pequenos a interpretar as obras de arte, educando-os e contribuindo para o seu desenvolvimento social e cultural. No

entanto, coloco a seguinte questão: não deveria o Museu colocar à disposição deste público uma ou diversas publicações que complementassem o trabalho desenvolvido pelo Sector Educativo? Considero que a realização de publicações dirigidas ao público infantil se torna cada vez mais uma necessidade inultrapassável na tentativa de criar para o Museu Calouste Gulbenkian uma política editorial adaptada aos seus diversos tipos de público. Neste sentido, proponho que sejam criadas um conjunto de publicações destinadas a crianças entre os cinco e os nove anos. Nesta idade, as crianças encontram-se a frequentar o ensino primário iniciando assim a sua educação escolar. Como tal, a criação desta publicação teria como função complementar essa educação, despertando a criança para temas relacionados com a arte. No entanto, seria também imprescindível garantir que esta publicação não tivesse um carácter severo e complexo mas que permitisse que a criança aprendesse ao mesmo tempo que se diverte e que brinca. A vertente educativa desta publicação passaria por dar a conhecer a este público infantil diversos materiais, cores, locais do mundo, povos, personagens e objectos, entre outros, partindo do princípio que seriam elementos presentes na colecção. Tendo em conta, a idade deste público-alvo, não interessava desenvolver nestas publicações temas e conceitos complexos. Desta forma, tratar-se-ia de uma publicação com muitas imagens e com pouco texto. Seria também interessante que estas imagens fossem complementadas com pequenos objectos a três dimensões como, por exemplo, pedaços de tecido nos quais as crianças pudessem tocar. As frases a utilizar seriam sempre simples e curtas mas identificando o elemento representado. Estas publicações não se deveriam limitar a ser contempladas pelas crianças mas deveriam também permitir a sua intervenção directa. Ou seja, uma parte destas edições deveria ser constituída por jogos, por espaços para colorir, por puzzles, entre outros. Desta forma, a criança poderia aplicar aquilo que aprendeu ao mesmo tempo que brinca, quer seja sozinha quer com a família ou com os amigos.

Proponho também que estes livros para crianças sejam publicados em diferentes volumes divididos por temáticas como, por exemplo, materiais, cores, objectos, entre outros. Desta forma, os mais pequenos poderiam ir adquirindo estas edições consoante o seu interesse.

Ao disponibilizar estas publicações para o seu público mais jovem, o Museu estaria a colocar as suas edições à disposição de um número de público

cada vez mais abrangente e variado. Por outro lado, a colocação destas publicações à venda em locais exteriores ao Museu permitiria que estas entrassem em contacto com um público mais diversificado e sem ser necessariamente o habitual visitante de museus. Desta forma, este público, nomeadamente as crianças, teriam conhecimento do Museu através das suas publicações e mostrariam certamente interesse em visitá-lo o que pode funcionar como uma estratégia para atrair novos visitantes.

Publicações para jovens (10-16 anos)

No âmbito das publicações especializadas num determinado tipo de público, proponho a criação de edições que se destinem a jovens. Creio que a melhor forma de o fazer seria começando por complementar a educação escolar. O fundamento desta proposta relaciona-se com o facto de que um número significativo de público desta idade visita todos os anos o Museu acompanhado com as suas escolas e professores. Desta forma, porque não criar publicações que estes jovens possam levar para a casa para mostrarem aos pais não apenas aquilo que viram mas também o que aprenderam? É neste sentido que proponho a criação de dois tipos de publicações destinadas a adolescentes entre os 10 e os 16 anos de idade. A primeira teria uma vertente mais educativa pretendendo complementar as temáticas abordadas nos programas escolares. Estas publicações seriam separadas por temas relacionadas com a História e a História de Arte como, por exemplo, o Egipto, a Mesopotâmia, o Oriente Islâmico ou a Escultura, a Pintura, as Artes Decorativas, entre outros. Seriam utilizados pequenos textos que consigam ser descritivos e elucidativos mas sem se utilizar linguagem técnica e especializada. Penso que seria também importante incluir nestas edições elementos complementares e sumários como cronologias e pequenas biografias.

Se tivermos em conta o público a que se destinam, penso que estas publicações deveriam dar importância não apenas aos conteúdos mas também ao aspecto gráfico. É importante que não sejam livros demasiado grandes e que a mancha de texto não seja extensa. Ou seja, para facilitar a interpretação dos textos e dos temas, seria essencial colocar diversas ilustrações como reproduções das obras e mapas da região de origem, chamando a atenção dos jovens mas informando-os ao mesmo tempo. Por outro lado, seria interessante que estas

publicações não tivessem apenas o formato de livro mas que fossem disponibilizadas também em DVD interactivo tendo em conta que se destinam a jovens que estão familiarizados com equipamentos informáticos e que acompanham as tecnologias mais modernas e actuais.

O segundo tipo de publicações que proponho para este público teria um carácter mais lúdico. Ou seja, em vez de se elaborarem textos educativos e escolares optar-se-ia por criar histórias ou contos que tivessem como principal fonte de inspiração a colecção Gulbenkian. O objectivo seria apelar ao fascínio que os adolescentes sentem por temas relacionados com o mundo fantástico e com tecnologias e adaptar estes assuntos à Arte e à História. Desta forma, mesmo sem se aperceber, este público estaria a aprender sobre diversas matérias ao mesmo tempo que lê uma história que o interessa e o diverte. A temática principal destes contos ou histórias estariam sempre interligados com a colecção Gulbenkian e com a diversidade de temas e de disciplinas com que esta está relacionada. Estas publicações permitiriam a interpretação do acervo do museu numa vertente de lazer, menos científica mas mais apelativa. Facilmente as publicações destinadas aos mais novos acabam por atrair pessoas de todas as idades. Neste sentido, estas edições da colecção Gulbenkian iriam atrair uma diversidade de público e facilitaria a interpretação dos objectos da colecção a um maior número de pessoas.

Ambas as tipologias de publicações teriam como objectivo principal dar a conhecer a colecção e as diferentes obras de arte que a constituem. A ideia principal é criar publicações que se adaptem à realidade e aos interesses deste tipo de público e que estabeleçam uma ponte que ligue três vertentes que por vezes parecem tão distantes: os jovens, os livros e os museus.

Meios humanos e financeiros

Mais uma vez, seria necessário que estas novas publicações não interferissem de forma significativa no orçamento do Museu. Desta forma, os conteúdos da publicação periódica estariam à responsabilidade dos diferentes elementos do Museu como editor, conservadoras e conservador-restaurador, e da colaboração destes com elementos de outros sectores do Museu. Por outro lado, especialistas externos, quer nacionais quer internacionais, poderiam ser convidados a escrever sobre determinados assuntos relacionados com a colecção.

No entanto, se os conteúdos desta publicação não representam custos excessivos para o Museu, o mesmo não aconteceria com a sua execução. A impressão de uma publicação mensal ou trimestral, para além do designer gráfico, tornar-se-ia um encargo excessivo para a instituição. A este respeito podem-se apresentar algumas alternativas como a impressão num papel mais barato ou a ausência de ilustrações. No entanto, a solução economicamente mais acessível e exequível a longo prazo seria a disponibilização desta publicação on-line como proposto anteriormente para as publicações complementares dos catálogos de colecção e de exposição. Ou seja, esta edição estaria disponível on-line através do website do Museu, onde o utilizador poderia realizar descargas e imprimir se assim o desejasse. Desta forma, com os mesmos conteúdos, o Museu poderia disponibilizar aos seus visitantes publicações mensais ou trimestrais sem ter encargos com a sua impressão apenas com a actualização no website o que, actualmente, representa um custo menor.

Relativamente às publicações para crianças e adolescentes, a criação de histórias ou contos para um público juvenil poderia apresentar a necessidade de contratar alguém exterior ao Museu. Desta forma, para a elaboração dos conteúdos destas publicações poder-se-ia optar por um regime de outsourcing. No entanto, seria necessário que estes colaboradores externos estivessem em contacto permanente não apenas com a Colecção, mas também com o Sector Educativo do Museu, com o editor e com as conservadoras. Neste sentido, no que respeita a conteúdos, o Museu necessitaria de fazer um investimento maior nestas publicações. O mesmo se passaria com as diferentes etapas da sua execução, não sendo possível apresentar uma solução mais acessível em termos de orçamento, como apresentei anteriormente para as outras publicações. No entanto, este investimento revela-se necessário por se dirigir a um número de visitantes significativo no número total de público do Museu e que actualmente não é contemplado pela política editorial do mesmo.

CONCLUSÃO

No seguimento deste projecto poderei concluir que a comunicação desenvolvida pelo Museu Calouste Gulbenkian se caracteriza pela sua diversidade, ao explorar diferentes formas de comunicação, pela actualidade, ao adaptar suportes de tecnologia moderna e pela qualidade científica, por apresentar conteúdos resultantes de investigações no âmbito da História da Arte. Desta forma, o Museu permite aos seus visitantes aceder a uma significativa quantidade de informação sobre as suas exposições, quer permanente quer temporárias. No entanto, como analisado, existem alguns tipos de público que podem sentir dificuldades em aceder aos suportes informativos e aos seus conteúdos. Desta forma, creio que as propostas que elaborei seriam bem sucedidas no sentido de aumentar a acessibilidade a estes visitantes. Por outro lado, tenho consciência de que a adaptação de todas estas propostas seria algo muito difícil de alcançar tornando este projecto pouco viável. No entanto, considero que, por apontar diferentes soluções para cada fragilidade detectada, equacionando entre opções mais dispendiosas e outras economicamente mais acessíveis e distinguindo o que poderia ser realizado pelo próprio Museu e o que necessitaria de colaboração externa, apresentei um conjunto de possibilidades exequíveis. Caberia ao Museu avaliar as diferentes propostas e optar pelas soluções mais adequadas ao seu orçamento e à sua política interna.

Como auto-crítica, considero que senti alguma tendência por me dedicar a uma exposição mais teórica num trabalho de projecto que se pretende mais prático. Esta tendência verificou-se principalmente no capítulo III que, de certa forma, parece alienar o estudo de caso. No entanto, em minha defesa, posso afirmar que essa tendência adveio da necessidade de fundamentar, primeiro, as propostas à comunicação de Museu Calouste Gulbenkian e, segundo, a projecção para uma situação particular e prática de uma metodologia teórica destinada à elaboração de textos de fácil compreensão. Por outro lado, considero que as imagens e apêndices que integram este trabalho, pela sua dimensão ilustrativa, se mostraram fundamentais no esforço de corrigir esta falha.

Concluindo, posso afirmar que este projecto contribuiu para um certo enriquecimento pessoal na medida em que me permitiu conjugar dois interesses,

a elaboração de informação acessível e a comunicação de museus, aplicando a um caso prático uma investigação teórica a que me tenho dedicado há já algum tempo. Por outro lado, considero que este projecto não pode deixar de ser visto como um contributo para a relação entre comunicação, interpretação e acessibilidade no contexto museológico na medida em que apresenta uma ligação mais estreita entre estes conceitos.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

AAVV 2002

AAVV, *Encontro museus e educação: actas*, Lisboa: Instituto Português de Museu, 2002.

Basel, Boston e Berlim 2006

Aurelia Bertrum, Ulrich Schwarz e Claudia Frey, *Designing exhibitions: a compendium for architects, designers and museum professionals / Ausstellungen entwerfen: kompendium für architekten, gestalter und museologen*, Basel, Boston, Berlim: Birkhäuser, 2006.

Blais 1995

A. Blais, *Text in the exhibition medium*, Québec: La société des Musées Québécois, 1995.

Colwell e Mendes 2004

Peter Colwell e Elisabete Mendes, *Museus e Acessibilidade*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

Dublin 1996

G. Dublin, (ed.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*, GEM, Londres: The Stationery Office, 1996.

Falk e Dierking 2000

John Howard Falk e Lynn Dianne Dierking, *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek: AltaMira Press, 2000.

Ferguson, MacLulich e Ravelli 1995

Linda Ferguson, Carolyn MacLulich, e Louise Ravelli, “Meanings and messages: language guidelines for museum exhibitions”, Sydney: Australian Museum, 1995, pp.15-20.

Greenberg, Ferguson e Naime 1996

Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Naime, *Thinking about exhibitions*, Londres, Nova Iorque: Routledge, 1996.

Hein 1994

G. Hein, *Learning in the museum*, Londres: Routledge, 1994.

Hooper-Greenhill 1998

Eilean Hooper-Greenhill, *Los museos y sus visitantes*, Gijón: Trea, 1998.

Hooper-Greenhill 1999

Eilean Hooper-Greenhill (ed.), *The educational role of the museum*, Londres: Routledge, 2ªedição, 1999.

Hooper-Greenhill e Kaplan 2000

Eilean Hooper-Greenhill e Flora Kaplan (ed.), *Museums and interpretation of visual culture*, Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000.

Hooper-Greenhill 2001

Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*, Londres, Nova Iorque: Routledge, 2001.

Kentley e Neagus 1989

E. Kentley e D. Neagus, *Writing on the wall: a guide for presenting exhibitions*, Londres: National Maritime Museum, 1989.

Lisboa 2000-2006

Relatório Balanço e Contas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000-2006.

Londres 1997

Museum Practice, Londres, Museums Association, 5, vol. 2, n. ° 2, 1997, pp. 36-88.

Londres e Nova Iorque 2005

Graham Black, *The engaging museum: developing museums for visitor involvement*, Londres, Nova Iorque: Routledge, 2005.

Madrid 2006

Criterios para la elaboración del plan museológico, Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.

McClellan 2003

Andrew McClellan (ed.), *Art and its publics: museum studies at the millennium*, Malden: Blackwell Publishing, 2003.

Merriman 1991

Nick Merriman, *Beyond the glass case: objects and texts*, Leicester, University Press: Ed. Gaynor Kavanagh, 1991.

Pearce 1994

Susan M. Pearce, *Interpreting objects and collections*, Londres, Nova Iorque: Routledge, 1994.

Punt 1991

B. Punt, *Doing it right. A workbook for improving exhibit labels*, Nova Iorque: The Brooklyn children's Museum, 1991.

Ravelli 2006

Louise Ravelli, *Museum texts: communication frameworks*, Nova Iorque: Routledge, 2006.

Serrel 1996

B. Serrel, *Exhibit labels: an interpretive approach*, Walnut Creek: Altamira Press, 1996.

Tostões 2006

Ana TOSTÕES, *Fundação Calouste Gulbenkian: Os edifícios*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ARTIGOS**Borun e Miller s.d.**

M. Borun e M. Miller, “To Label or Not to Label?” in *Museum News* 58 / 3: 64-67.

Carter 1996

James Carter, “Readability Tests” in G. Dublin (ed.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*, GEM, Londres: The Stationery Office, 1996, pp. 193-199.

Coxall 1991a

Helen Coxall, “Museum text: accessibility and relevance” in *Journal of education in museums*, Gillingham: GEM, vol.12, 1991, pp. 9-10.

Coxall 1991b

Helen Coxall, “Museum text as mediated message”, in *The educational role of the museum*, Oxon: Routledge, 1999, pp. 215-223.

Coxall 1996

Helen Coxall, “Issues of Museum Text” in G. Dublin (ed.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*, GEM, Londres: The Stationery Office, 1996, pp. 204-212.

Coxall 2000

Helen Coxall, "Towards inclusive text" in *Museum Practice*, Londres: Museums Association, vol. 13, 2000, pp. 56-58.

Coxall 2005

Helen Coxall, "Open minds: inclusive practice", in *Museum philosophy for the 21st century*, Altimira Press / University of Nebraska, 2005, pp.139-150.

Davies 2000

Maurice Davies, "Ekarv text method in practice" in *Museum Practice*, Londres: Museums Association, vol. 13, 2000, pp. 59-61.

Ekarv 1999

M. Ekarv, "Combating redundancy: writing texts for exhibitions", in *The educational role of the museum*, Oxon: Routledge, 1999, pp. 201-205.

Gilmore e Sabine 1999

H. Gilmore e J. Sabine, "Writing readable text: evaluation of the Ekarv method", in *The educational role of the museum*, Oxon: Routledge, 1999, pp. 205-211.

Hirschi e Screven 1996

Kent D. Hirschi e Chandler Screven, "Effects of Questions on Visitor Reading Behaviour" in G. Dublin (ed.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*, GEM, Londres: The Stationery Office, 1996, pp. 189-192.

Hooper-Greenhill 1999

Eilean Hooper-Greenhill, "Learning in art museums: strategies of interpretation", in *The educational role of the museum*, Oxon: Routledge, 1999, pp. 44-54.

Hooper-Greenhill 2005

Eilean Hooper-Greenhill, "The power of Museum Pedagogy" in *Museum philosophy for the 21st century*, Altimira Press / University of Nebraska, 2005, pp. 235-245.

Kentley e Negus 1996

Eric Kentley e Dick Negus, “Writing Label Copy” in G. Dublin (ed.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*, GEM, Londres: The Stationery Office, 1996, pp. 200-203.

Mcmanus 1989

Paulette M. Mcmanus, “Oh, yes they do: how museum visitors read labels and interact with exhibit texts” in *Curator- quarterly publication of the American Museum of National History*, Nova Iorque, Setembro 1989, vol.32, n.º3, pp.174-189.

Mcmanus 1990

Paulette M. Mcmanus, “Watch your language! People do read labels”, in B. Serrell (ed.), *What research says about learning in science museums*, Washington DC: Association Science-Technology Centers, 1990.

Mcmanus 1996

Paulette M. Mcmanus, “Label Reading Behaviour” in G. Dublin (ed.), *Developing museum exhibitions for lifelong learning*, GEM, Londres: The Stationery Office, 1996, pp. 183-187.

Mineiro 2007

Clara Mineiro, “Mas as peças não falam por si?!” in *Museologia.pt*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, ano I, n.º1, Maio 2007.

Sorsby e Horne 1980

B. D. Sorsby e S. D. Horne, “The readability of museum labels”, *Museums Journal* 80 (3), 1980, pp.157-159.

Trench 2007

Lucy Trench, “O Texto nas Exposições do V&A” in *Boletim RPM*, Lisboa: Rede Portuguesa dos Museus, n.º 26, Dezembro 2007, pp. 10-13.

Worton 2009

Tom Worton, “The Wrong Words” in *Frieze: International Art Magazine*, Londres, issue 124, Junho-Agosto 2009.

DOCUMENTOS NA INTERNET

Gallery text at the V&A: A Ten Point Guide, 2008

http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/44614_file.pdf

The Ekarv exhibit labelling philosophy

<http://museums.4t.com/Pages/articles.htm>

- “Combating redundancy – writing texts for exhibitions”
- “Ekarv text method in practice”
- “Nature in Art”
- “Writing readable texts”

Smithsonian Guidelines For Accessible Exhibition Design

<http://www.si.edu/opa/accessibility/exdesign/start.htm>

Victoria and Albert Museum. British Gallery Text Guidelines, 2003

http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/10808_file.pdf

www.museu.gulbenkian.pt / museu.gulbenkian.en

PUBLICAÇÕES DO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

AAVV 2001

AAVV, *Álbum. Museu Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2001 (versão portuguesa, inglesa, francesa e espanhola).

AAVV 2004

AAVV, *Guia do Museu Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2004 (versão portuguesa e inglesa).

Araújo 2006

Luís Manuel de Araújo, *Arte Egípcia. Coleção Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2006 (versão portuguesa e inglesa).

Assam 1991

Maria Helena Assam, *Arte Egípcia*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1991.

Costa e Sampaio 1998

Maria Helena Soares Costa e Maria Luísa Sampaio, *Pintura.*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1998 (versão portuguesa e inglesa).

Coutinho 1999a

Maria Isabel Pereira Coutinho, *O Mobiliário Francês do Século XVIII*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

Coutinho 1999b

Maria Isabel Pereira Coutinho, *Uma obra em foco. A mobília de quarto do actor Talma*, folheto da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

Ferreira 1997

Maria Teresa Gomes Ferreira, *Lalique. Jóias*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1997.

Fidalgo e Sampaio 2006

Manuela Fidalgo e Luísa Sampaio, *Uma obra em foco. Antoine Watteau (1684-1721) na Coleção Calouste Gulbenkian*, folheto da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa); Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2006.

Figueiredo 1992

Maria Rosa Figueiredo, *Escultura Europeia, vol. 1. Escultura Francesa*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1992.

Figueiredo 1999

Maria Rosa Figueiredo, *Escultura Europeia, vol. 2*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

Figueiredo 2004

Maria Rosa Figueiredo, *Medalhas e Plaquetas. Coleção Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2004 (versão portuguesa e inglesa).

Figueiredo 2007

Maria Rosa Figueiredo, *Uma obra em foco. A escultura Baco de Michael Rysbrack (1693-1770)*, folheto da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa); Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2007 (versão bilingue: português e inglês).

Figueiredo 2008

Maria Rosa Figueiredo, *Uma obra em foco. A religião na Grécia Antiga. Deuses do Olimpo representados na Coleção Gulbenkian*, folheto da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2008 (versão bilingue: português e inglês).

Hipólito 1996

Mário C. Hipólito, *Moedas Gregas Antigas. Ouro*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1996.

Leite 1997

Maria Fernanda Passos Leite, *Uma obra em foco. Um Tapete da Índia Mogol da Coleção Calouste Gulbenkian*, folheto da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1997.

Leite 2005

Maria Fernanda Passos Leite, *Uma obra em foco. Tapete com decoração flora*, folheto da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa); Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2005 (versão bilingue: português e inglês).

Lisboa 1978

Tecidos da Colecção Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1978.

Lisboa 1987

Gravuras da Colecção Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1987.

Lisboa 1995

Do Bisturi ao Laser. Oficina de Restauro, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1995.

Lisboa 1997

O Livro, Objecto de Arte. Colecção Calouste Gulbenkian. França séculos XIX-XX, catálogo da exposição (Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1997.

Lisboa 1998

A Arte e o Mar, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1998.

Lisboa 1999

A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

Lisboa 2000a

Arte Efêmera em Portugal, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000.

Lisboa 2000b

A Imagem do Tempo. Livros Manuscritos Ocidentais, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000.

Lisboa 2000c

Portugal 1900, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000.

Lisboa 2001a

O mundo da laca. 2000 Anos de História, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2001 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa 2001b

Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2001 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa 2003a

O mar e a luz. Aquarelas de Turner na colecção da Tate, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2003 (versão bilingue: português e inglês).

Lisboa 2003b

Islamic Art in the Calouste Gulbenkian Collection, catálogo da exposição (Abu Dhabi Cultural complex, Abu Dhabi; Museu Bait Al Zubair, Oman; Palais de la Culture, Argel), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, Dezembro de 2003 e Fevereiro de 2006 (versão inglesa e árabe); Dezembro de 2007 (versão francesa).

Lisboa 2004

Pintura de Paisagem no Museu Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2004.

Lisboa 2005a

7000 Anos de Arte Persa. Obras-primas do Museu Nacional do Irão, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2005.

Lisboa 2005b

Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2005 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa e Gand 2005

Espelhos do Paraíso. Tapetes do mundo islâmico, séc. XV-XX, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa e Gand: Museu Calouste Gulbenkian, Instituto do Mundo Árabe e Editions Snoeck, 2005 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa 2006a

Mundos de sonho. Gravuras Japonesas Modernas da colecção Robert O. Muller, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2006 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa 2006b

Calouste S. Gulbenkian (1869-1955). O Gosto do Coleccionador, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2006 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa 2006c

De Paris a Tóquio. Arte do Livro na Coleção Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2006 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa e Istambul 2006

The Art of the Book from the East to West and Memories of the Ottoman World. Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, catálogo da exposição (Museu Sakip Sabanci, Istambul), Lisboa e Istambul: Museu Calouste Gulbenkian e Museu Sakip Sabanci, 2006.

Lisboa 2007a

Paisagem interior / Inner landscape. José Pedro Croft, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2007 (versão bilingue: português e inglês).

Lisboa 2007b

Evocações, passagens, atmosferas. Pintura do Museu Sakip Sabanci, Istambul / Evocations, passages, atmospheres. Paintings from the Sakip Sabanci Museum, Istanbul, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2007 (versão bilingue: português e inglês).

Lisboa 2007c

Os Gregos. Tesouros do Museu Benaki, Atenas, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian e Museu Benaki, 2007 (versão portuguesa e inglesa).

Lisboa e Milão 2007

Cartier 1899-1949. O percurso de um estilo, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa e Milão: Museu Calouste Gulbenkian e Skira Editore S. p. a., 2007 (versão portuguesa, inglesa e francesa).

Lisboa 2008a

O gosto à grega: nascimento do neoclassicismo em França, 1750-1775, catálogo da exposição (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2008.

Lisboa 2008b

A Educação do Príncipe. Obras-primas da Colecção do Museu Aga Khan, catálogo da exposição (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2008 (versão portuguesa e inglesa).

Marrow 1995

James H. Marrow, *As Horas de Margarida de Cleves/The Hours of Margaret of Cleves*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1995 (versão bilingue: português e inglês).

Matos 2003

Maria Antónia Pinto de Matos, *Porcelana Chinesa na Colecção Calouste Gulbenkian / Chinese porcelain in the Calouste Gulbenkian collection*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2003 (versão bilingue: português e inglês).

Mota 1998

M. Manuela Marques Mota, *Louças Seljúcidas*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1998.

Ribeiro 1996

Maria Queiroz Ribeiro, *Louças Iznik / Iznik Pottery*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1996 (versão bilingue: português e inglês).

Sampaio 2004

Luísa Sampaio, *Pintura de Paisagem no Museu Calouste Gulbenkian / Landscape Painting in the Calouste Gulbenkian Museum*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, formato em DVD interactivo, 2004 (versão bilingue: português e inglês).

Spier 2001

Jeffrey Spier, *A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Gems*, Mário Hipólito (ed.), Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2001.

Ribeiro e Hallett 1999

Maria Queiroz Ribeiro e HALLETT, Jessica - *Os vidros da dinastia Mameluca no Museu Calouste Gulbenkian / Mamluk Glass in the Calouste Gulbenkian Museum*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999 (versão bilingue: português e inglês).

LISTA DE FIGURAS



Fig.1. – Tabelas de parede na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Arte Egípcia. © Carlos Azevedo, MCG

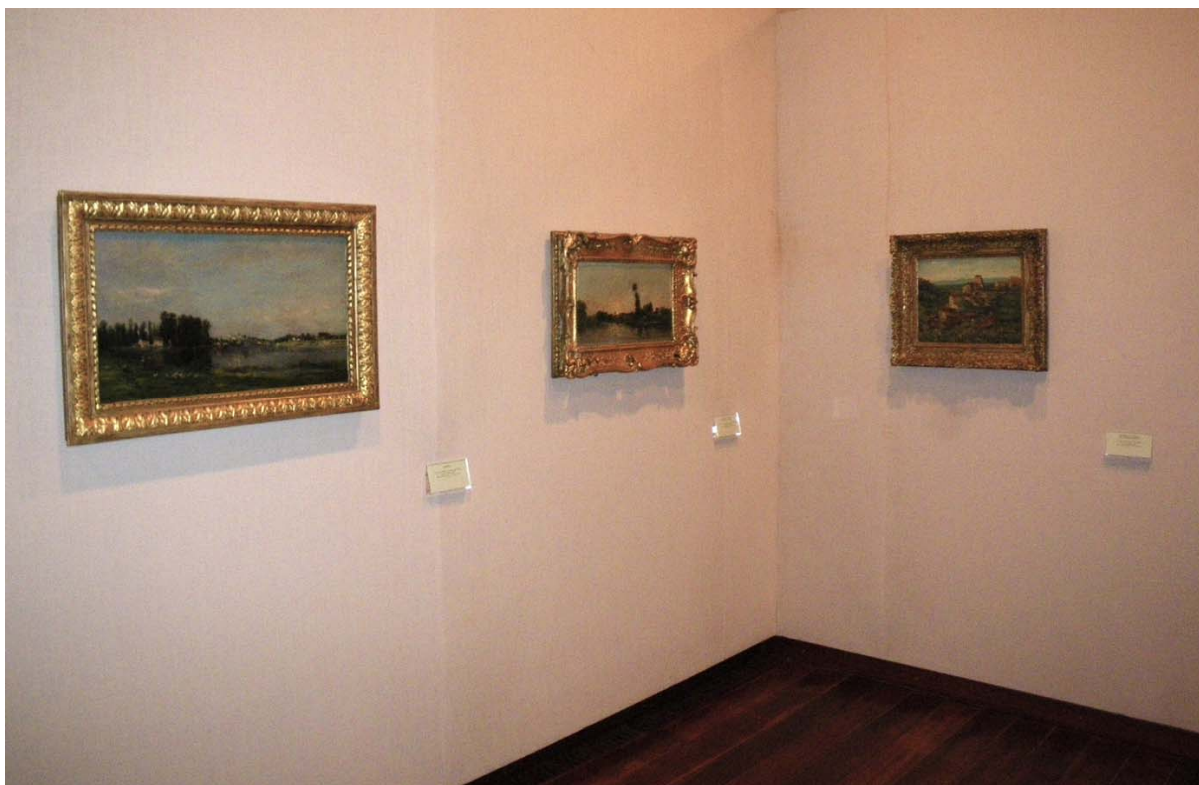


Fig.2. – Tabelas de parede na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Pintura. © Carlos Azevedo, MCG



Fig.3. – Tabelas de vitrina na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Arte do Oriente Islâmico. © Carlos Azevedo, MCG



Fig.4. – Tabelas de vitrina na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Arte Greco-Romana. © Carlos Azevedo, MCG



Fig.5. – Tabelas com suporte de chão na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Artes Decorativas. © Carlos Azevedo, MCG



Fig.6. – Tabela de vitrina vertical na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Arte do Oriente Islâmico. © Carlos Azevedo, MCG



Fig.7. – Quiosques interactivos na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian, Arte do Oriente Islâmico. © Carlos Azevedo, MCG



Fig.8. – Dossier com versão ampliada das tabelas no Victoria & Albert Museum, Londres.



Fig.9. – Dossiers com Braille e versão ampliada das tabelas no Victoria & Albert Museum, Londres.

Apêndice A

N.º de visitantes nacionais e estrangeiros do
Museu Calouste Gulbenkian¹ (2003-2007)

¹ Dados retirados da publicação *Relatório Balanço e Contas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000-2007.

- 2003 – 139 793 (30 732 nacionais; 109 061 estrangeiros);
- 2004 – 140 745 (32 894 nacionais; 107 851 estrangeiros);
- 2005 – 140 807 (28 520 nacionais; 112 287 estrangeiros);
- 2006 – 157 053 (35 511 nacionais; 124 542 estrangeiros);
- 2007 – 224 899 (97332 nacionais; 127 567 estrangeiros).

Apêndice B

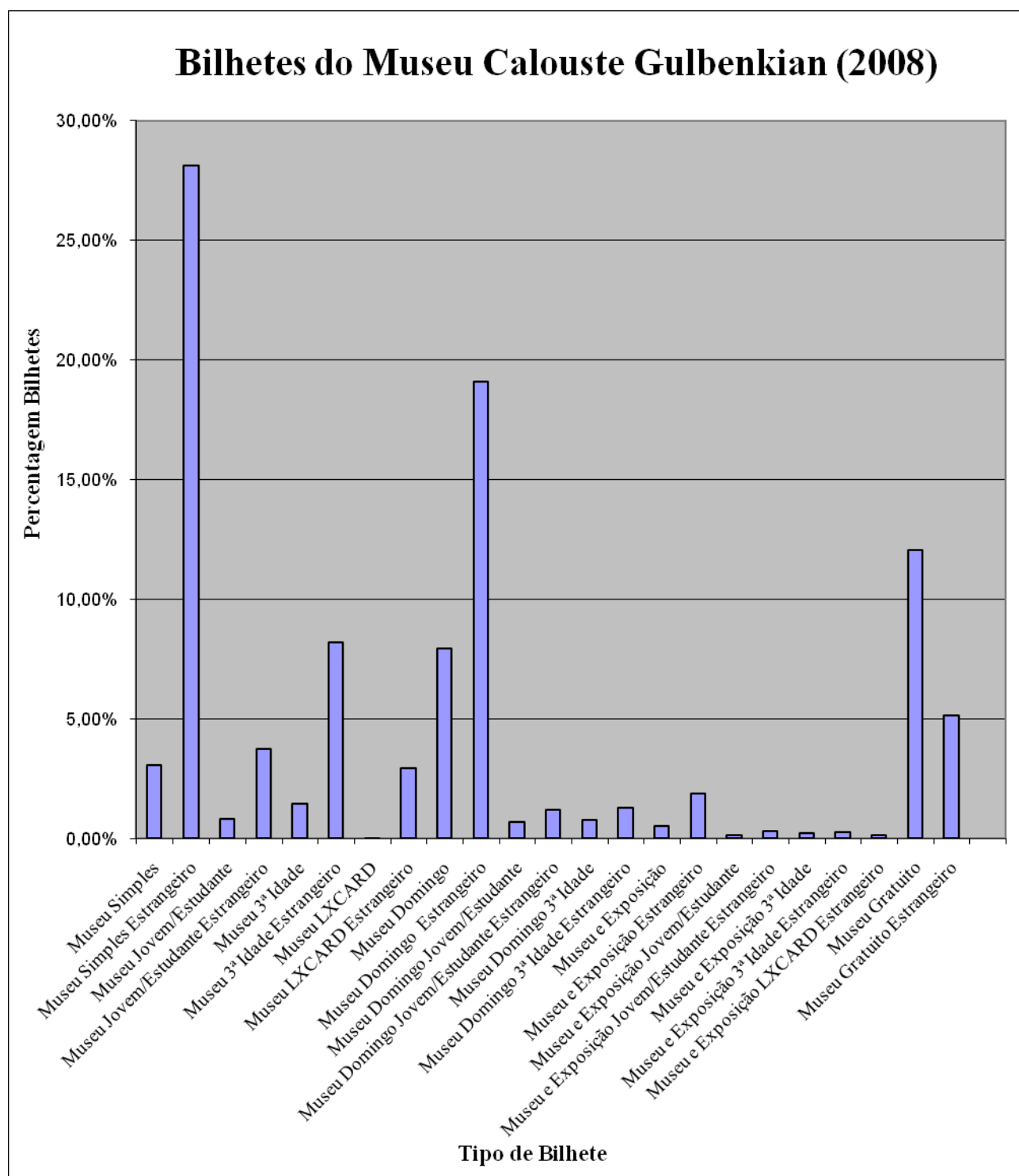
Tipo de público de acordo com a venda de bilhetes do
Museu Calouste Gulbenkian (2008)²

² Percentagens calculadas de acordo com a venda de bilhetes do Museu Calouste Gulbenkian, à excepção do bilhete 2 Museus (Museu Gulbenkian e CAMJAP).

Tipos de bilhetes	Percentagens
Museu Simples	3,07%
Museu Simples Estrangeiro	28,14%
Museu Jovem/Estudante	0,82%
Museu Jovem/Estudante Estrangeiro	3,73%
Museu 3ª Idade	1,48%
Museu 3ª Idade Estrangeiro	8,20%
Museu LXCARD	0,01%
Museu LXCARD Estrangeiro	2,93%
Museu Domingo	7,94%
Museu Domingo Estrangeiro	19,08%
Museu Domingo Jovem/Estudante	0,70%
Museu Domingo Jovem/Estudante Estrangeiro	1,22%
Museu Domingo 3ª Idade	0,76%
Museu Domingo 3ª Idade Estrangeiro	1,28%
Museu e Exposição	0,50%
Museu e Exposição Estrangeiro	1,90%
Museu e Exposição Jovem/Estudante	0,12%
Museu e Exposição Jovem/Estudante Estrangeiro	0,32%
Museu e Exposição 3ª Idade	0,21%
Museu e Exposição 3ª Idade Estrangeiro	0,27%
Museu e Exposição LXCARD Estrangeiro	0,13%
Museu Gratuito	12,04%
Museu Gratuito Estrangeiro	5,14%

Total

154.805



Apêndice C

Exemplos de tabelas da exposição permanente do
Museu Calouste Gulbenkian

1

2

3

1

Lâmpada de Mesquita / Mosque lamp

Egipto (ou Síria), séc. XIV Período Mameluco

Egypt, (or Siria), 14th century Mamluk period

Vidro esmaltado e dourado

Gilded and enamelled glass

Inv. 170

2

Lâmpada de Mesquita / Mosque lamp

Egipto (ou Síria), séc. XIV Período Mameluco

Egypt, (or Siria), 14th century Mamluk period

Vidro esmaltado e dourado

Gilded and enamelled glass

Inv. 1033

3

Lâmpada de Mesquita / Mosque lamp

Egipto (ou Síria), séc. XIV Período Mameluco

Egypt, (or Siria), 14th century Mamluk period

Vidro esmaltado e dourado

Gilded and enamelled glass

Inv. 1032

Apêndice D

Exemplos de tabelas da exposição permanente do
Museu Calouste Gulbenkian com código de paragem para
áudio-guia

1

4

2

3

5

1

**Seda
Silk**

Segundo composição de
Jacques GONDOIN
After Jacques GONDOIN
França, Lyon, 1779
Inv. 1401

2

**Cadeira de Braços
Armchair**

Fauteuils “à la Reine”
JACOB, Georges (me. 1765)
Paris, c. 1785-1786
Faia, tapeçaria de Beauvais
Beachwood, Beauvais tapestry
Inv. 38

3

**Mesa Secretária
Writing Table,**

RIESENER, Jean-Henri (me. 1768)
Paris, 1781
Carvalho, madeiras
exóticas e bronze
Oak, exotic woods and bronze
Inv. 673



515

Apêndice E

Exemplos de tabelas e de textos de tabela de exposição
temporária³ do Museu Calouste Gulbenkian

³ Tabelas da exposição temporária *Conceber as Artes Decorativas. Desenhos Franceses do séc. XVIII*, Outubro de 2005 a Janeiro de 2006.

1

ANDRÉ-CHARLES BOULLE 1642-1732

Projecto para um armário, c. 1700

Sanguínea, pena e tinta preta

Paris, Musée des Arts décoratifs

ANDRÉ-CHARLES BOULLE 1642-1732

Design for a wardrobe, c. 1700

Sanguine, pen and black ink

Paris, Musée des Arts décoratifs

Projecto inacabado para um armário de grandes dimensões em ébano, marchetaria de madeiras preciosas, latão, estanho, tartaruga e bronzes dourados, com uma alternativa para a metade direita. É sugerida também uma terceira variante através da presença de um mostrador de relógio na parte superior ao centro. São inúmeros os pormenores que não estão perfeitamente definidos enquanto a profusão de traços revela a procura da melhor solução por parte do ebanista. O desenho é demonstrativo da concepção artística de Boulle, segundo a qual elementos como as montagens em bronze dourado fazem parte do projecto inicial. A variante na parte da esquerda corresponde ao armário existente no Museu Calouste Gulbenkian, sendo reconhecíveis todos os elementos importantes da decoração, como, por exemplo, o grupo principal de figuras no painel da porta (*vide* cat. n.º 1).

Unfinished design for a monumental wardrobe – called an *armoire* in the early eighteenth century – in ebony, marquetry in precious woods, brass, pewter, tortoiseshell, and gilt bronzes, with a variant for the right half. A third variant is suggested by the presence of the clock-face in the upper centre. Numerous details are not yet fully defined and the multiple contours in sanguine illustrate the cabinetmaker's search for the best solution. The drawing illustrates Boulle's concept in which elements such as the gilt bronze mounts are part of the initial conception. The variant in the left part corresponds to the *armoire* at the Calouste Gulbenkian Museum and all the important elements of the decoration are recognisable, like the main figure group on the door (see cat no. 1).

CLAUDE III AUDRAN 1658-1734

Projecto para uma tapeçaria ou painel decorativo, c. 1700-1710

Sanguínea

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

CLAUDE III AUDRAN 1658-1734

Project for a tapestry or decorative panel, c. 1700-10

Sanguine

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

A presença de flores-de-lis na barra da composição identifica a corte francesa como o mecenas deste painel. Os grotescos incorporam numerosas referências aos temas da História e da Música, que são representadas por duas figuras ao centro. O vocabulário decorativo utilizado permite atribuir a Audran a autoria deste projecto.

The presence of the fleurs-de-lis in the border of the composition identifies the French court as the patron. The grotesques incorporate numerous references to the theme of History and Music, illustrated by the two central figures. The ornamentation permits Audran to be identified as the designer.

AUGUSTIN DUFLOS 1700-após 1781**Coroa de Luís XV, 1722**

Pena e tinta preta, pincel e tinta castanha, aguadas policromas sobre esboço a pedra negra

Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes

AUGUSTIN DUFLOS 1700-after 1781**Coronation crown of Louis XV, 1722**

Pen and black ink, brush and brown ink, several coloured wash, over black chalk sketch

Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes

Esta coroa foi especialmente concebida para a cerimónia de coroação do rei, de doze anos, na Catedral de Reims. O jovem ourives Duflos trabalhou em colaboração com os joalheiros da Coroa, Claude Rondé (pai e filho), responsáveis pelo encastamento das pedras. Entre os diamantes escolhidos pelo Tesouro Real encontravam-se os célebres Regente, Grande Mazarin e Grande Sancy. Em Dezembro de 1723, Duflos e Rondé produziram uma coroa a partir deste mesmo modelo, desta feita a pedido de D. João V, rei de Portugal. As pedras eram todas de imitação, cuidadamente executadas de modo a reproduzir as cores originais. A publicação da notícia desta encomenda no *Mercure de France* torna a história credível, embora não exista qualquer referência a esta encomenda nos arquivos diplomáticos em Lisboa por parte da coroa portuguesa.

This crown was specially designed for the coronation ceremony of the twelve-year old king at Rheims cathedral. The young silversmith Duflos worked with the court jewellers, Claude Rondé (father and son), who mounted the stones. Among the diamonds chosen from the Royal Treasury were the famous Regent, the Grand Mazarin and the Grand Sancy. In December 1723, Duflos and Rondé produced a crown of the same model ordered by King João V of Portugal. The stones were all imitations carefully made to resemble the colours of the original diamonds. The publication of this event in *Mercure de France* makes the story credible, but the diplomatic archives in Lisbon have not yielded a single indication of such a commission from the Portuguese court.

Apêndice F

Exemplos de textos de parede de exposição temporária⁴ do
Museu Calouste Gulbenkian

⁴ Texto de parede da exposição temporária *Cartier 1899-1949. O Percorso de um estilo*, Fevereiro a Abril de 2007.

No princípio...

Em 1847, com 28 anos, Louis-François Cartier tomou o lugar de Maître Picard, de quem fora aprendiz, e abriu a sua própria loja no n.º 29 da Rue Montorgueil em Paris. Cartier aparece no Registo Comercial desse ano como «sucessor de M. Picard, fabricante de joalharia, jóias de fantasia e outros artigos de moda».

Em 1853, Louis-François Cartier mudou a sua loja para novas instalações, no n.º 5 da Rue Neuve-des-Petits-Champs, no distrito elegante do Palais Royal, que era então o centro do luxo parisiense. Aqui, Cartier não perdeu tempo em seduzir uma clientela elegante: em 1855, a condessa de Nieuwerkerke, mulher do Director-Geral de Belas-Artes; no ano seguinte, a princesa Matilde, prima do imperador; e depois a própria imperatriz Eugénia.

Em 1859, Cartier mudou novamente de instalações, desta feita para o Boulevard des Italiens, distrito da moda e coração da vida parisiense. Em 1874, Alfred Cartier, filho de Louis-François, passou a ser o responsável pelos negócios da firma. A Paris de finais do século XIX vivia em opulência e riqueza. A descoberta das primeiras minas de diamantes na África do Sul criou um novo público para a joalharia, cujos preços se tornaram também mais acessíveis. Em 1898, Alfred Cartier juntou-se ao seu filho mais velho, Louis (1875-1942), e juntos fundaram a Alfred Cartier & Fils.

Em 1899, Cartier deixou o Boulevard des Italiens para se instalar no prestigioso n.º 13 da Rue de la Paix, onde o joalheiro ficou em distinta companhia, desde o estilista Worth a Doucet e Guerlain.

In the beginning...

In 1847, aged 28, Louis-François Cartier took over from Maître Picard, to whom he had been apprenticed, and opened his own business at 29, Rue Montorgueil in Paris. He is listed in the Register of Commerce for that year as "successor to Mr Picard, manufacturer of jewellery, costume jewellery and fancy goods."

In 1853, Louis-François Cartier moved his business to new premises at 5, Rue Neuve-des-Petits-Champs in the elegant Palais Royal district, the then heart of Parisian luxury, where he lost no time in seducing an elegant clientele: the Countess of Nieuwerkerke, wife of the Director-General of Fine Art in 1855, Princess Mathilde, the Emperor's cousin, the following year, then Empress Eugénie herself.

In 1859 Cartier moved again, this time to Boulevard des Italiens, the most in-vogue district and the heart of Parisian life. In 1874, Louis-François's son Alfred Cartier took over the family firm. Late nineteenth-century Paris lived in opulence and wealth. The discovery of the first diamond deposits in South Africa sparked a new audience for jewellery, which also became more affordable. In 1898, Alfred Cartier in turn was joined by his eldest son Louis (1875-1942), and together they founded Alfred Cartier & Fils.

In 1899, Cartier left Boulevard des Italiens for the prestigious address of 13, Rue de la Paix where the jeweller was in distinguished company, from the couturier Worth to Doucet and Guerlain.

A Belle Époque e o estilo «grinalda»

Enquanto a maior parte dos joalheiros estava imersa no estilo Arte Nova, Louis Cartier interessava-se pelos padrões do século XVIII e, deixando de lado as inspirações naturalistas daquele estilo, optou por formas simples, originais e poderosamente lineares.

Rendas, passamanaria, ferro forjado decorativo e portas islâmicas trabalhadas eram as suas novas fontes de inspiração, sendo cada uma pretexto para criar novos suportes que lhe permitissem mostrar os diamantes em todo o seu esplendor. Cartier começou a trabalhar com engastes mais leves e delicados que iriam sublimar o fulgor e o brilho dos diamantes e, numa jogada ousada, fê-los em platina. A platina era inalterável e mais resistente do que a prata e o ouro que Cartier usara até então e, mais importante ainda, constituía um íman para a luz.

A platina tornava ainda possível a utilização de engastes e bases tão delicados quanto sólidos, alguns tão finos que se tornavam quase invisíveis. Esta opção seria recompensada, uma vez que a platina revelava o brilho dos diamantes de um modo impossível de obter com o ouro e a prata. Já na década de 1860, Cartier criara um precedente ao utilizar a platina, que trabalhou em peças de grande virtuosismo. O termo favorito de Louis Cartier para descrever jóias em platina era «bordado», palavra que ele sentia que expressava a sua delicadeza. De facto, um dos efeitos mais surpreendentes era a impressão de que os diamantes dos alfinetes de platina de Cartier tinham sido cosidos no próprio tecido do vestido, já ricamente bordado e enriquecido com renda.

O estilo «grinalda» foi uma corrente importante na Maison Cartier entre 1900 e 1914, e o seu prestígio um instrumento que levaria a reputação de Cartier aos quatro cantos do mundo. Para além disso, Louis, juntamente com os seus irmãos, Pierre (1878-1965) e Jacques (1884-1942), abriu uma filial em Londres, em 1902, a que se seguiu uma segunda em Nova Iorque, em 1909. No espaço de dez anos, Cartier adquiriu uma reputação única, coroada por alvarás e pela nomeação do joalheiro como fornecedor oficial de inúmeras casas reais (cf., por exemplo, n.ºs 33, 47 e 48).

The Belle Époque and the garland style

While most jewellers were engrossed in the *Art Nouveau* style, Louis Cartier instead looked to eighteenth-century patterns and, leaving aside the natural inspirations of *Art Nouveau*, turned to simple, original and powerful linear forms.

Lace, passementerie, decorative wrought iron and ornate Islamic doors were his new sources of inspiration, each a pretext to create innovative settings to show diamonds in all their splendour. He began working on lighter, more delicate mounts that would sublimate the fire and sparkle of diamonds and, in a bold move, he made them in platinum. Inalterable and more resistant than the silver and gold used until then, most importantly platinum was a magnet for light.

Platinum made possible mounts and settings that were as delicate as they were solid. Some were so fine as to be almost invisible. Such discretion was rewarded, as platinum revealed diamonds' sparkle in a way that silver and gold never could. As early as the 1860s, Cartier had set a precedent by using platinum which he crafted into virtuosic pieces. Louis Cartier's favourite word for describing platinum jewellery was "embroidery", which he felt conveyed its delicacy. Indeed, one of its most stunning effects was the impression that the diamonds in Cartier's platinum brooches had been sewn to the very fabric of the dress, already richly embroidered and stitched with lace.

The garland style was an important current at *La Maison Cartier* between 1900 and 1914, and its prestige would be instrumental in carrying Cartier's reputation to the four corners of the world. Thus Louis, with brothers Pierre (1878-1965) and Jacques (1884-1942), opened a branch in London in 1902, followed by a second in New York in 1909. In the space of ten years, Cartier acquired a unique reputation, crowned by patents and by the jeweller's appointment as official purveyor to numerous royal households (see nos. 33, 47, 48, etc.).

Apêndice G

Interior e pormenor da folha de sala da exposição *Uma obra em foco. Antoine Watteau (1684-1721) na Colecção Calouste Gulbenkian*, Outubro a Janeiro de 2006

Se formos um paralelo entre a obra de Watteau e o percurso artístico de Rigaud, Chardin ou Boucher, seus contemporâneos, rapidamente nos apercebemos que a sua pintura parece de um outro tempo, algo que se aproxima de um sonho impreciso, de uma evasão. Talvez por isso, por essa sensibilidade invulgar feita de musicalidade e tensão, tenha fascinado tão decisivamente gerações vindouras de poetas e compositores como Verlaine e Ravel, ultrapassando nessa medida a fronteira das artes plásticas. Mas determinante e evidente foi a sua influência directa sobre Nicolas Lancret e Jean-Baptiste Pater, pintores igualmente incontornáveis na execução de cenas galantes na primeira metade do séc. XVIII, cujas origens do género remontam, é importante recordar, às pastoras venezianas do séc. XVI e, mais tarde, a obras como *O Jardim do Amor* (Museu do Prado) de Peter Paul Rubens.

Watteau é, por todo isso, um pintor que fundamentalmente se dirige aos nossos sentidos, um artista cuja subtil complexidade se encontra na ambiguidade serena e inquietante das suas telas, quer se pense em *Le Pèlerinage à Chêne*, no célebre *Pierrot* (ambos no Louvre) ou em *Le Mazarin* (Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque). Esse aspecto insperado, por vezes misterioso e nessa medida nem sempre facilmente decifrável, é eventualmente o que mais nos cativa, ainda hoje, na pintura de Watteau; é a coexistência pacífica da atmosfera de rara poesia que emana da sua paisagem e o aspecto enigmático das personagens aparentemente frágeis que habitam as suas composições, sublimes encaixes de harmonia.

Watteau e o desenho

Todos os biógrafos que se dedicaram ao estudo da vida e obra de Antoine Watteau, seus contemporâneos ou de épocas posteriores, insistem na paixão constante e crescente do artista pelo desenho.

Gersaint (1694-1730), um dos seus maiores amigos afirma: "Watteau sentia mais prazer em desenhar do que em pintar... Muitas vezes vi de cabeça perdida por não conseguir traduzir através da pintura a verdade e o brilho que era capaz de expressar com a maior espontaneidade quando manuseava o lápis." Um outro fiel amigo, Jean de Julienne (1660-1766), de quem falaremos mais adiante, acrescenta: "Os desenhos de Watteau estão tão intimamente relacionados com a personalidade do seu autor que, com toda a justiça, se podem considerar inimitáveis".

Watteau desenhava pelo prazer que isso lhe dava, sem nenhuma finalidade específica. Cada momento livre era um convite para olhar o mundo real que o envolvia e registá-lo nas folhas dos seus cadernos. Transformava-os, assim, em repatórios de formas de que se servia para dar vida às composições das suas pinturas. Reconhecem-se que com ele privaram que era um homem inquieto, solitário mas repleto da solidão, reservado, dado a melancolias que o levaram a mudar continuamente de lugar, como se temesse perder a liberdade. Talvez por isso amasse com tanta intensidade o desenho, cujo imediatismo e rapidez de execução se identificavam melhor com a ansiedade do seu temperamento. Numa carta que dirigiu a Julienne a 3 de Setembro de 1720, a propósito de alterações que teria de introduzir numa pintura, Watteau afirmou que só fazia esse tipo de trabalho durante a tarde porque, de manhã, "je m'occupe à des pensées à la sanguine". O humor sombrio de que falámos, reforçado pela doença que o ia assolando, não se reflecte nos desenhos ou nas pinturas, pelo contrário, reporta-nos a um mundo saudável e bem humorado, cuja atmosfera é sempre envolvida pela vaporosa capacidade de sonhar. A realidade da vida quotidiana vista através do seu olhar de porta despoja-se do que é desagradável e surge, gloriosa, em eternas evocações do amor, de vivências felizes onde a dança e a música têm papel primordial, de alegres e efémeros jogos teatrais. Por vezes, apenas uma fugaz nostalgia perpassa o olhar de alguma das suas figuras.

Três Estudos de Cabeça de Mulher

Réan Antoine Watteau (1684-1721)

Francia, c. 1716-1717

Desenho a três-lápis e esmalhinho

23,2 x 31 cm

Proc. Thomas Dimsdale (1758-1823), Londres (monograma no verso), Samuel Woodburn, Andrew James (m. antes de 1852), sua filha Sarah Ann James, Londres, Itália, Londres, na Casa Christie, 22-23 de Junho de 1959, lote 147 - adquirido por Wertheimer, H. A. Jones, Itália, Paris, Galerie Georges Petit, 28-29 de Maio de 1894, lote 44, vende Grunthal (1848-1932). Adquirido por Calouste Gulbenkian em Londres, na Casa Sotheby, na venda desta última colecção, a 22 de Julho de 1937, lote n.º 2900



Dos múltiplos temas dos seus desenhos (arabescos decorativos, paisagens, nus, figuras isoladas ou em grupo) destacam-se, entre os melhores, os estudos de cabeças. E nestas folhas que brilha o extraordinário génio do desenhador como retratista psicológico e analista da fisionomia humana. Umás vezes, utiliza o mesmo modelo estudado em poses diversas, como acontece no desenho da Colecção Gulbenkian. A composição surge então magnífica, cuidada, sem que nada na disposição dos diferentes rostos seja deixado ao acaso. Outras vezes, os modelos são múltiplos e, então, cabeças femininas e masculinas, descobertas ou com chapéu, de perfil, de costas ou olhando o espectador, invadem obsessivamente o branco do papel, como se este fosse insuficiente para guardar tudo aquilo que a mão era capaz de produzir.

O desenho agora exposto, datado de c. 1716-1717, trata-se de um esplêndido trabalho da maturidade do artista, contemporâneo da pintura *Pèlerinage à l'île de Cythère*, obra prima que lhe permitiu ser aceite como membro da Academia Real Francesa, em 1717.

Apresenta três bustos de uma mesma figura feminina com chapéu empilhado a gola de folhos, em poses diferentes. Os três esboços estão harmoniosamente organizados segundo uma diagonal que parte do canto superior esquerdo onde o primeiro modelo surge de frente com a cabeça ligeiramente inclinada, para logo no segundo estudo se mostrar de perfil, acabando finalmente no canto inferior direito, visto de cima, com os olhos baixos. Na relação que se estabelece entre os três estudos, é curioso notar que o primeiro é elaborado com grande riqueza de pormenores ganhando uma dimensão volumétrica notável a partir do fundo sombreado de que se destaca, enquanto o último apresenta um tratamento muito mais sumário, sem que, no entanto, em nenhum deles se perca a expressividade que Watteau lhes soube imprimir.

A beleza da composição, conseguida pela sábia utilização da técnica dos *trois-croquis*, sanguinea, pedra negra e giz branco, realça-se pela gama de tons, pelos contornos do rosto com volumes acentuados pela obliquidade dos traços, pelos pormenores que realçam a sua expressão e, finalmente, pela atmosfera avulada e luminosa que a envolve.

Vários autores sugeriram a identificação do modelo retratado com a actriz da Comédie-Française, Mlle Duclos (nascida em 1665), e também aproximaram a cabeça da esquerda com a da actriz

representada na obra *Les Hobbits sont Italiens*, hipóteses posteriormente afastadas.

A 18 de Julho de 1721, Watteau morre na casa de um amigo, em Nogent-sur-Marne. Algum tempo antes, como conta Gersaint emocionado pela prova de confiança, Watteau havia o tornado depositário dos seus desenhos que deveriam ser distribuídos entre quatro dos seus mais fiéis amigos: Julienne, o abade Haranger, Nicolas Hénin e o próprio Gersaint. Jean de Julienne, como veremos, não ficou indiferente a esta prova de amizade.

O Recueil Julienne

Pierre Cruzat (1665-1746), importante banqueiro e colecionador de arte, também patrono e protector de Antoine, após a morte do artista escreveu a Rosalba Carriera, pintora italiana (1675-1737): "Monsieur avois perdu le Pauvre Watteau qui a fini le peignasse à la main. Ses amis doivent donner au public un Discours sur sa vie et sur ses rares talents..."

Jean de Julienne, Director da Manufactura dos Gobelins a partir de 1718, era, dos quatro amigos a quem Watteau havia deixado em herança os seus desenhos, o único que se encontrava em condições de responder a esta exortação. Decidiu-se pois a financiar uma obra que honrasse a memória do amigo, difundindo os seus desenhos e pinturas através de gravuras, executadas pelos melhores artistas do tempo. Este grande empreendimento cuja concretização haveria de durar cerca de quinze anos, é conhecido por *Recueil Julienne* e reúne quatro volumes de duas grandes publicações.

A primeira que apresenta apenas estampas gravadas a partir dos desenhos do mestre designa-se por *Figures de différents caractères de Paysages et d'Études dessinées d'après Nature* e os seus dois volumes foram publicados respectivamente em 1726 e 1728.

Salvaguardados os direitos desta iniciativa por dez anos consecutivos com a atribuição de um *Privilégio Real* em 1727, Julienne providenciou a realização da última parte do seu *Recueil*, ou seja, de *L'Œuvre d'Antoine Watteau, peintre du Roy... gravé d'après les tableaux et dessins originaux...* Esta segunda colecção, com a interpretação das pinturas e desenhos do artista, veio a ser publicada em 1735, impressa em dois volumes de grandes dimensões, numa edição de cem exemplares, da qual o rei Luís XV reservou dez cópias para seu uso pessoal.

Nesta empresa participaram quarenta gravadores formados ainda, na sua maioria, pelos mestres do século XVII mas pertencendo já a uma nova geração entre os quais se conta François Boucher (1703-1770). Está presente também um pequeno número de gravuras realizadas pelo próprio Watteau (gravador apenas "nas horas vagas") e sujeitas a alguns melhoramentos técnicos por Thomassin, filho e Simonneau, o velho. Do trabalho final deste elevado número de artistas, realizado a água-forte com retoques a buril, liberta-se um total sentido de unidade para que contribuiu o acompanhamento sempre atento de Jean de Julienne.

A distribuição das gravuras por cada um dos volumes não obedeceu a outro critério que não fosse o formato vertical (primeiro volume) ou horizontal (segundo volume) dos diferentes temas, para maior comodidade de leitura. As composições ornamentais



(arabescos) acima ilustradas, género em que Watteau obteve enorme sucesso, surgem disseminadas ao longo da obra para garantir uma maior diversidade ao conjunto. Na origem, *L'Œuvre gravé* deveria incluir mais de 270 gravuras. No entanto, por razões diversas, o número de estampas ou a sua distribuição diferem de uma colecção para outra.

PARA MAIS INFORMAÇÕES SOBRE O RECUEIL JULIENNE CONSULTAR: Dacier, Émile e YVES ART, *Œuvre de Watteau et les gravures de Watteau*, volumes 1 e 2, Paris: Pour les membres de la Société pour l'étude de la gravure française, 1922.

Watteau e o desenho

Todos os biógrafos que se dedicaram ao estudo da vida e obra de Antoine Watteau, seus contemporâneos ou de épocas posteriores, insistem na paixão constante e crescente do artista pelo desenho.

Gersaint (1694-1750), um dos seus maiores amigos afirma: “(Watteau) sentia mais prazer em desenhar do que em pintar... Muitas vezes o vi de cabeça perdida por não conseguir traduzir através da pintura a verdade e o brilho que era capaz de expressar com a maior espontaneidade quando manuseava o lápis.” Um outro fiel amigo, Jean de Jullienne (1686-1766), de quem falaremos mais adiante, acentua: “(Os desenhos de Watteau) estão tão intimamente relacionados com a personalidade do seu autor que, com toda a justiça, se podem considerar inimitáveis”.

Watteau desenhava pelo prazer que isso lhe dava, sem nenhuma finalidade específica. Cada momento livre era um convite para olhar o mundo real que o envolvia e registá-lo nas folhas dos seus cadernos. Transformava-os, assim, em repositórios de formas de que se servia para dar vida às composições das suas pinturas. Reconhecem os que com ele privaram que era um homem inquieto, solitário mas receoso da solidão, reservado, dado a melancolias que o levavam a mudar continuamente de lugar, como se temesse perder a liberdade. Talvez por isso amasse com tanta intensidade o desenho, cujo imediatismo e rapidez de execução se identificavam melhor com a ansiedade do seu temperamento. Numa carta que dirigiu a Julie a 3 de Setembro de 1720, a propósito de alterações que teria de introduzir numa pintura, Watteau afirmou que só fazia esse tipo de trabalho durante a tarde porque, de manhã, “je m’occupe à des pensées à la sanguine”. O humor sombrio de que falámos, reforçado pela doença que o ia assolando, não se reflectia nos desenhos ou nas pinturas, pelo contrário, reporta-nos a um mundo saudável e bem humorado, cuja atmosfera é sempre envolvida pela vaporosa capacidade de sonhar. A realidade da vida quotidiana vista através do seu olhar de poeta despoja-se do que é desagradável e surge, gloriosa, em eternas evocações do amor, de vivências felizes onde a dança e a música têm papel primordial, de alegres e efémeros jogos teatrais. Por vezes, apenas uma fugaz nostalgia perpassa o olhar de alguma das suas figuras.

Dos múltiplos temas dos seus desenhos (arabescos decorativos, paisagens, nus, figuras isoladas ou em grupo) destacam-se, entre os melhores, os estudos de cabeças. É nestas folhas que brilha o extraordinário génio do desenhador como retratista psicológico e analista da fisionomia humana. Uma vez, utiliza o mesmo modelo estudado em poses diversas, como acontece no desenho da Coleção Gulbenkian. A composição surge então magnífica, cuidada, sem que nada na disposição dos diferentes rostos seja deixado ao acaso. Outras vezes, os modelos são múltiplos e, então, cabeças femininas e masculinas, descobertas ou com chapéu, de perfil, de costas ou olhando o espectador, invadem obsessivamente o branco do papel, como se este fosse insuficiente para guardar tudo aquilo que a mão era capaz de produzir.

O desenho agora exposto, datado de c. 1716-1717, trata-se de um esplêndido trabalho da maturidade do artista, contemporâneo da pintura *Pèlerinage à l’île de Cythère*, obra prima que lhe permitiu ser aceite como membro da Academia Real Francesa, em 1717.

Apresenta três bustos de uma mesma figura feminina com chapéu emplumado e gola de folhos, em poses diferentes. Os três esboços estão harmoniosamente organizados segundo uma diagonal que parte do canto superior esquerdo onde o primeiro modelo surge de frente com a cabeça ligeiramente inclinada, para logo no segundo estudo se mostrar de perfil, acabando finalmente no canto inferior direito, visto de cima, com os olhos baixos. Na relação que se estabelece entre os três estudos, é curioso notar que o primeiro é elaborado com grande riqueza de pormenores ganhando uma dimensão volumétrica notável a partir do fundo sombreado de que se destaca, enquanto o último apresenta um tratamento muito mais sumário, sem que, no entanto, em nenhum deles se perca a expressividade que Watteau lhes soube imprimir.

A beleza da composição, conseguida pela sábia utilização da técnica dos *trois-crayons*, sanguínea, pedra negra e giz branco, reafirma-se pela gama de tons, pelos contornos do rosto com volumes acentuados pela obliquidade dos traços, pelos pormenores que realçam a sua expressão e, finalmente, pela atmosfera aveludada e luminosa que a envolve.

Vários autores sugeriram a identificação do modelo retratado com a actriz da Comédie-Française, Mlle Duclos (nascida em 1665), e também aproximaram a cabeça da esquerda com a da actriz

Apêndice H

Exemplo de introdução e de descrição dos áudio-guias do
Museu Calouste Gulbenkian

Arte Egípcia

Na sala dedicada à Arte Egípcia, pode observar uma colecção de grande diversidade e qualidade excepcional que ilustra as épocas mais destacadas do Egipto faraónico e acompanha a evolução artística desta civilização ao longo de quase três milénios.

A exposição está organizada cronologicamente, iniciando-se com uma taça de alabastro, do Império Antigo e terminando com um torso da deusa Vénus anadiomena, em terracota azul envernizada, já da época romana.

A maioria das obras foi adquirida entre 1922 e 1929, tendo sido conselheiro intermediário para a aquisição de algumas peças o egiptólogo britânico Howard Carter, que se tornou famoso, pela descoberta do túmulo do faraó Tutankhamon em 1922.

Taça

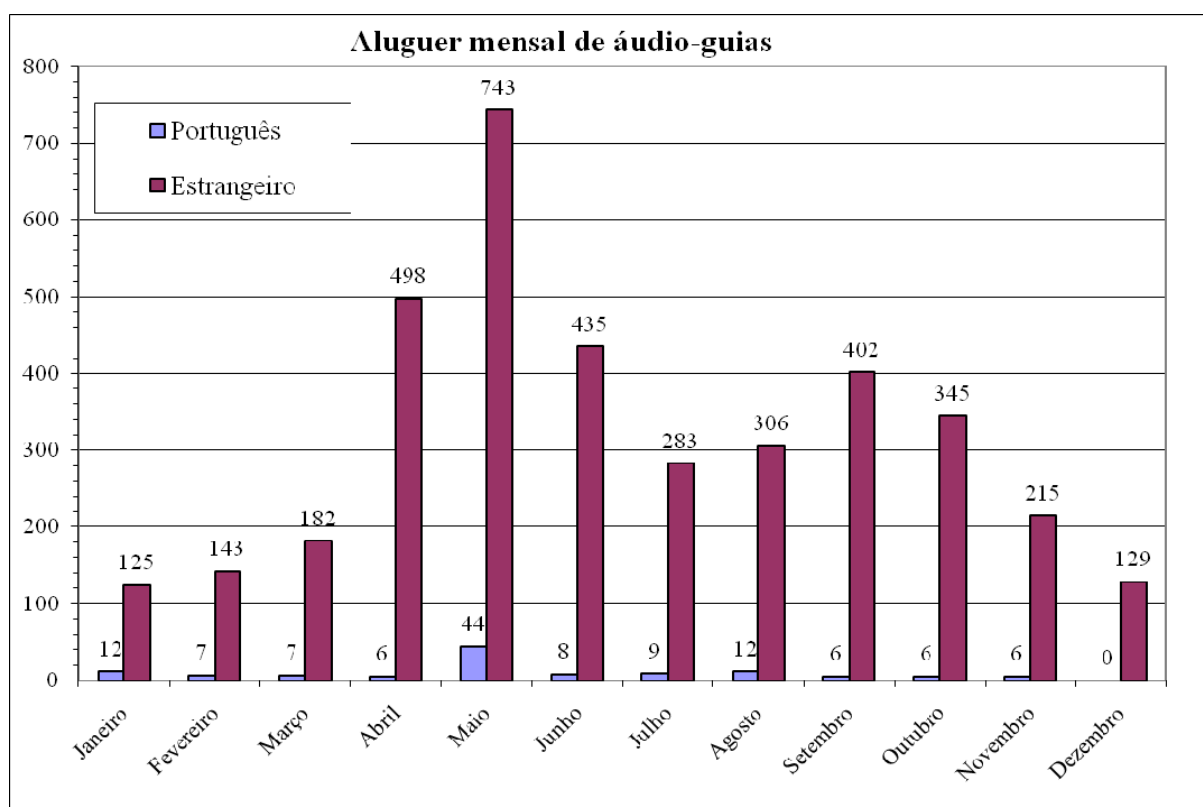
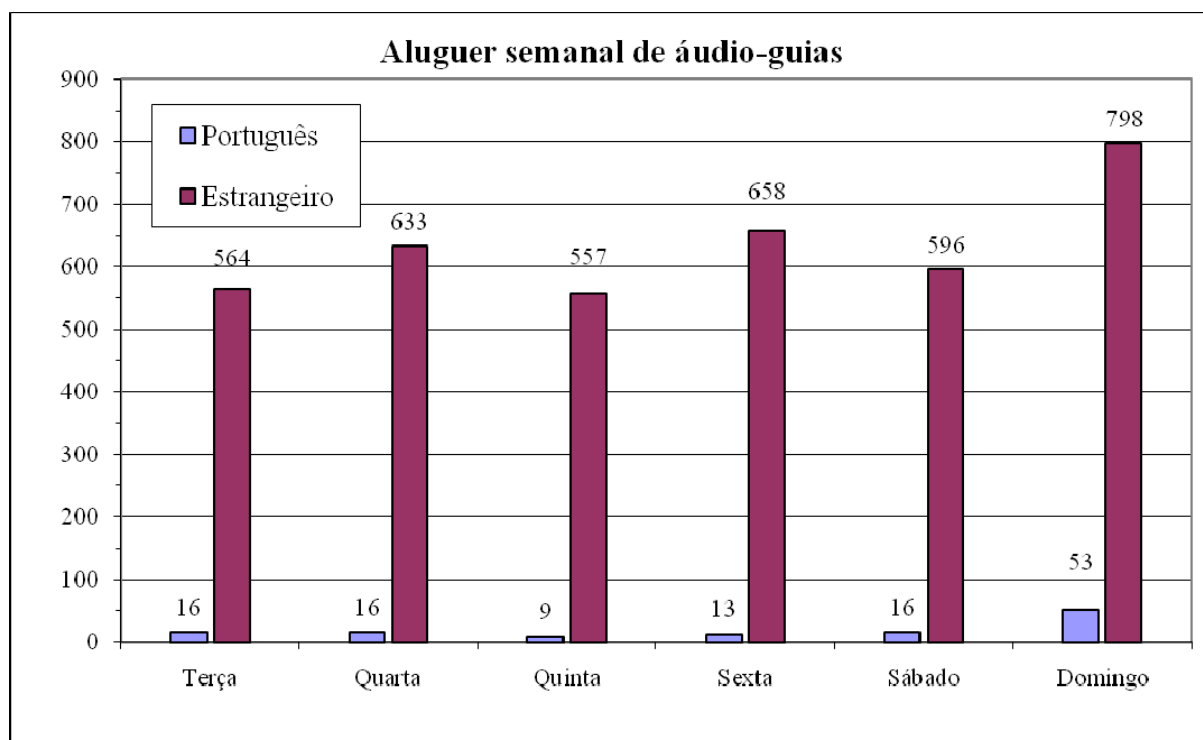
Esta taça, de forma cilíndrica e pé campanulado, decorada com três nervuras equidistantes, foi encontrada num túmulo a norte de Tebas integrando o luxuoso equipamento funerário do defunto.

É a mais antiga peça da colecção em exposição permanente, datando do Império Antigo, provavelmente da III Dinastia, entre 2700 e 2600 a. C.

A taça de formas simples e requintadas, reproduz uma medida para sólidos, objectos feitos habitualmente de barro ou madeira.

Apêndice I

Aluguer semanal e mensal de áudio-guias em português e estrangeiro no Museu Calouste Gulbenkian (2007)



Apêndice J

Orçamento para áudio-guias de exposição temporária

FCO. FULLSERVICE COMPANY

Áudio guias

- **Xperience⁵**

2ª geração do modelo BASIC;

Possibilidade de utilização de auscultadores;

Sincronização vídeo;

Recolha de dados estatísticos;

Sistema de alarme;

Capacidade para 9h em mono ou 7h em estéreo.

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Xperience

O preço para 35 **Xperience** para uma exposição temporária de 90 dias é de 6.580€

Este preço é de 2€por dia e por unidade (em 94 dias).

Os preços apresentados incluem:

- O aluguer de 94 dias;
- Codificação dos conteúdos iniciais;
- Transporte para a instituição;
- Instalação no local;
- Manutenção;
- Garantias fornecidas durante o tempo de aluguer dos equipamentos.

CONTEÚDOS

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

O preço para um conteúdo de 60 minutos em português, inglês, francês e espanhol é de 12.950 €

O preço para um conteúdo de 30 minutos em português, inglês, francês e espanhol é de 7.675 €

⁵ Equipamento actualmente utilizado na exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian.

O preço apresentado inclui:

- O desenvolvimento da versão final do texto em português por uma equipa de guionistas especializados em visitas áudio da FCo;
- O desenvolvimento de um guião de som e produção de músicas e sons (da biblioteca de sons ou especialmente compostos) por um especialista em visitas áudio da FCo;
- A tradução para inglês, francês e espanhol por tradutores nativos e especializados com uma vasta experiência;
- A narração efectuada por 2 locutores especializados e com vozes publicamente reconhecidas e 2 locutores nativos para cada um dos restantes idiomas;
- Gravação em estúdios profissionais;
- Produção final pela FCo (limpeza das vozes, mistura e masterização).

Apêndice K

Exemplo de texto do website do
Museu Calouste Gulbenkian

Inro

Japão, séculos XVIII-XIX

Assinado: *Jokwasai*

Laca

A. 8,4 cm

Inv.º 1337

Neste *inro*, de quatro caixas, executado em laca acastanhada e técnica *takamakie* – decoração em relevo conseguida através da aplicação de pó de ouro –, é representada uma cena lacustre em que se vêem, entre rochedos, pinheiros, bambus, ameixoeiras e cegonhas, elementos ligados, na sua simbologia à longevidade. No interior pode ler-se a assinatura do artista. O *ojime*, de forma cilíndrica, apresenta motivos florais estilizados e o *netsuke*, esculpido em laca vermelha, tem a forma de uma máscara.

Este tipo de peças, na realidade pequenos estojos, normalmente de secção elíptica achatada, é constituído por vários compartimentos sobrepostos, que encaixam perfeitamente uns nos outros. Era geralmente utilizado para transportar pós e plantas medicinais, suspenso do *sash*, o largo cinto tão característico da indumentária masculina japonesa. As caixas eram ligadas entre si por um cordão, cujas pontas eram enfiadas num elemento, designado *ojime*, uma espécie de “conta” que se destinava a manter as caixas bem unidas. As pontas desse cordão rematavam, com outro elemento, o *netsuke*, que funcionava como botão e permitia prender o *inro* ao cinto acima referido.

Apêndice L

Preços de venda das publicações do Museu Calouste
Gulbenkian (2000-2008)

Catálogos de colecção

René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian

Data: Dezembro de 2008

N.º de páginas: 136

Preço: 25 euros (brochado); 32 euros (encadernado)

Arte Egípcia. Colecção Calouste Gulbenkian

Data: Outubro de 2006

N.º de páginas: 199

Preço: 30 euros

Medalhas e Plaquetes. Colecção Calouste Gulbenkian

Data: Novembro de 2004

N.º de páginas: 168

Preço: 25 euros

Porcelana Chinesa na Colecção Calouste Gulbenkian

Data: Dezembro de 2003

N.º de páginas: 223

Preço: 50 euros

Roteiros ou guias da colecção permanente

Guia do Museu Calouste Gulbenkian

Data: 2004

N.º de páginas: 255

Preço: 15 euros

Álbum. Museu Calouste Gulbenkian

N.º de páginas: 190

Preço: 20 euros (brochado); 35 euros (encadernado)

Catálogos de exposição temporária

A Educação do Príncipe

Obras-primas da Colecção do Museu Aga Khan

Data: Março de 2008

N.º de páginas: 308

Preço: 24 euros

O gosto «à grega»

Nascimento do Neoclassicismo em França, 1750-1775

Data: Fevereiro de 2008

N.º de páginas: 319

Preço: 40 euros

Os Gregos. Tesouros do Museu Benaki, Atenas

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 27 de Setembro de 2007 a 6 de Janeiro de 2008

Data: Setembro de 2007

N.º de páginas: 338

Preço: 34 euros

Evocações, passagens, atmosferas. Pintura do Museu Sakip Sabanci, Istambul

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 15 de Junho a 26 de Agosto de 2007

Data: Junho de 2007

N.º de páginas: 159

Preço: 24 euros

Paisagem interior. José Pedro Croft

Local de exposição: Átrio do Museu, 12 de Abril a 15 de Julho de 2007

Data: Abril de 2007

N.º de páginas: 60

Preço: 24 euros

Cartier 1899-1949. O percurso de um estilo

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 15 de Fevereiro a 29 de Abril de 2007

Data: Fevereiro de 2007

N.º de páginas: 240

Preço: 40 euros

Mundos de sonho. Gravuras Japonesas Modernas da colecção Robert O. Muller

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 26 de Outubro de 2006 a 7 de Janeiro de 2007

Data: Outubro de 2006

N.º de páginas: 110

Preço: 24,50 euros

Calouste S. Gulbenkian (1869-1955). O Gosto do Coleccionador

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias da Sede, 19 de Julho a 8 de Outubro de 2006

Data: Julho de 2006

N.º de páginas: 274

Preço: 32 euros

De Paris a Tóquio. Arte do Livro na Colecção Calouste Gulbenkian

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 19 de Julho a 8 de Outubro de 2006

Data: Junho de 2006

N.º de páginas: 243

Preço: 27 euros

Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 19 de Outubro de 2005 a 15 de Janeiro de 2006

Data: Outubro de 2005

N.º de páginas: 368

Preço: 42 euros

Espelhos do Paraíso. Tapetes do mundo islâmico, séc. XV-XX

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias da Sede, 5 de Maio a 31 de Julho de 2005

Data: Maio de 2005

N.º de páginas: 208

Preço: 35 euros

7000 Anos de Arte Persa. Obras-primas do Museu Nacional do Irão

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 6 de Abril a 5 de Junho de 2005

Data: Março de 2005

N.º de páginas: 296

Preço: 37 euros

Goa e o Grão-Mogol

Local de exposição: Galeria de exposições da Sede, 8 de Junho a 5 de Setembro de 2004

Data: Maio de 2004

N.º de páginas: 240

Preço: 39 euros (cartonado); 49,50 euros (encadernado)

Goa e o Grão-Mogol. Roteiro

Local de exposição: Galeria de exposições da Sede, 8 de Junho a 5 de Setembro de 2004

Data: Maio de 2004

N.º de páginas: 31

Preço: 6 euros

O mar e a luz. Aguarelas de Turner na colecção da Tate

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 20 de Fevereiro a 18 de Maio de 2003

Data: Março de 2003

N.º de páginas: 158

Preço: 22, 95 euros

Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento

Local de exposição: Galeria de exposições da Sede, 17 de Outubro de 2001 a 6 de Janeiro de 2001

Data: Outubro de 2001

N.º de páginas: 255

Tiragem: 1000 exemplares – versão portuguesa

1000 exemplares – versão inglesa

Preço: 55,44 euros

O mundo da laca. 2000 Anos de História

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 30 de Março a 10 de Junho de 2001

Data: Março de 2001

N.º de páginas: 261

Preço: 36 euros (brochado); 45 euros (encadernado)

Arte Efémera em Portugal

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias, 13 de Dezembro de 2000 a 25 de Fevereiro de 2001

Data: Dezembro de 2000

N.º de páginas: 438

Preço: 60 euros

Portugal 1900

Local de exposição: Galeria de exposições temporárias da Sede, 29 de Junho a 10 de Setembro de 2000

Data: Junho de 2000

N.º de páginas: 550

Preço: 56,70 euros (brochado); 63 (encadernado)

Publicações internacionais

Islamic Art in the Calouste Gulbenkian Collection

Local de exposição: Abu Dhabi Cultural complex, 17 de Janeiro a 18 de Fevereiro de 2004; Museu Bait Al Zubair, Oman, 18 de Fevereiro a 18 de Abril de 2006; Palais de la Culture, Argel, 17 de Dezembro de 2007 a Fevereiro de 2008

Data: Dezembro de 2003; Fevereiro de 2006; Dezembro de 2007

N.º de páginas: 128

Preço: 27 euros (disponível na versão inglesa)

Publicações multimédia

Pintura de Paisagem no Museu Calouste Gulbenkian

Data: Novembro de 2004

N.º de páginas: 168

Preço: 18 euros

Desdobráveis de *Uma obra em foco*

A religião na Grécia Antiga. Deuses do Olimpo representados na Colecção Gulbenkian

Data: 20 de Julho de 2007 a 6 de Janeiro de 2008

Preço: 1,50 euro

A escultura Baco de Michael Rysbrack (1693-1770)

Data: 19 de Julho de 2006 a 22 de Julho de 2007

Preço: 1,50 euro

Antoine Watteau (1684-1721) na Colecção Calouste Gulbenkian

Data: 25 de Outubro de 2005 a 15 de Janeiro de 2006

Preço: 1,50 euro

Tapete com decoração floral

Data: 10 de Maio a 4 de Setembro de 2005

Preço: 1,50 euro

Apêndice M

Proposta de versão ampliada de tabela

I

Lâmpada de Mesquita / Mosque lamp

Egipto (ou Síria), séc. XIV Período Mameluco

Egypt, (or Siria), 14th century Mamluk period

Vidro esmaltado e dourado

Gilded and enamelled glass

Inv. 170

Apêndice N

Orçamento de transcrição para Braille de texto de sala, tabela e texto de
tabela com descrição de peça

Textos enviados para orçamento

Texto de sala

Arte Egípcia

A colecção de Arte Egípcia inicia o percurso da visita ao Museu.

De grande diversidade e qualidade excepcional, este conjunto ilustra as épocas mais destacadas do Egipto faraónico e acompanha a evolução artística desta civilização, ao longo de quase três milénios.

A maioria das obras foi adquirida entre 1922 e 1929. Howard Carter foi conselheiro e intermediário para a aquisição de algumas peças. Este egiptólogo britânico tornou-se famoso, juntamente com Lord Carnarvon, pela descoberta do túmulo do faraó Tutankhamon em 1922.

Em 1934, Calouste Gulbenkian viajou até ao Egipto onde visitou locais históricos nas cidades do Cairo, Luxor e Assuão, assim como o Vale dos Reis.

A exposição está organizada por ordem cronológica. Inicia-se com uma taça de alabastro, do Império Antigo e termina com um torso de Vénus anadiomena, em terracota azul envernizada, da época romana.

Tabela e texto de peça

Taça

Império Antigo, III Dinastia

Alabastro

Altura: 10,5 cm; diâmetro: 12 cm

Proveniência: Coleção MacGregor

Data de incorporação: 1922

N.º Inv. 409 A

Taça cilíndrica com pé em forma de campânula e decorada com três nervuras paralelas. Esta taça foi encontrada num túmulo ao norte de Tebas integrando o luxuoso equipamento funerário do defunto.

De formas simples e requintadas, esta taça imita uma medida de sólidos. Habitualmente estes objectos eram feitos de barro ou madeira.

Aqueles que se colocavam nos túmulos, e que deviam durar para a eternidade, eram feitos de materiais mais nobres do que os utensílios de uso quotidiano.

É o caso desta taça em alabastro, a mais antiga peça da colecção em exposição permanente.

Orçamento fornecido por e-mail pela empresa:

Espaço T

Rua do Vilar, n.º 54

54A, 4050-625 Porto

Telefone 22 608 19 19 | 20 | 21

F | 22 543 10 41

espacot@espacot.pt

Exma. Sr^a. Carla Paulino,

O orçamento para a impressão em Braille do que pretende é 1€ mais os portes de envio, que andam à volta de 2 a 3€

Os nossos melhores cumprimentos

Leonel Morais

-----Mensagem original-----

De: cmpaulino@iol.pt [mailto:cmpaulino@iol.pt]

Enviada: terça-feira, 18 de Agosto de 2009 16:58

Para: dc@espacot.pt

Assunto: Fwd: Orçamento para transcrição em braille

Exmos. Srs.,

Chamo-me Carla Paulino e encontro-me a frequentar o Mestrado em Museologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. No âmbito deste mestrado, estou a realizar uma tese sobre acessibilidade física e intelectual à informação escrita dos museus, tendo em conta o estudo de caso do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Como tal, venho por este meio solicitar um orçamento para transcrição para braille dos textos que se encontram no ficheiro em anexo. Este orçamento será apresentado como apêndice à referida tese.

Grata pela atenção e pela vossa ajuda,

Com os melhores cumprimentos

Carla Paulino

Apêndice O

Proposta de texto de sala de fácil compreensão⁶

⁶ Texto adaptado de uma introdução de núcleo disponível nos guias acústicos. Tipo e tamanho de letra a ser utilizado na exposição permanente.

Arte Egípcia

A colecção de Arte Egípcia inicia o percurso da visita ao Museu. De grande diversidade e qualidade excepcional, este conjunto ilustra as épocas mais destacadas do Egipto faraónico e acompanha a sua evolução artística, ao longo de quase três milénios.

A maioria das obras foi adquirida entre 1922 e 1929. Howard Carter foi conselheiro e intermediário para a aquisição de algumas peças. Este egiptólogo britânico tornou-se famoso pela descoberta do túmulo do faraó Tutankhamon em 1922.

Em 1934, Calouste Gulbenkian viajou até ao Egipto onde visitou locais históricos nas cidades do Cairo, Luxor e Assuão, assim como o Vale dos Reis.

A exposição está organizada por ordem cronológica. Inicia-se com uma taça de alabastro, do Império Antigo e termina com um torso da Deusa Vénus anadiomena, em terracota azul envernizada, da época romana.

Apêndice P

Proposta de textos de tabela de fácil compreensão⁷

⁷ Textos adaptados de descrições de peças disponíveis nos guias acústicos e no website. Tipo e tamanho de letra a ser utilizado na exposição permanente.

Taça

Esta taça foi encontrada num túmulo ao norte de Tebas.

Fazia parte do luxuoso equipamento funerário do defunto.

De formas simples e requintadas, esta taça reproduz uma medida para sólidos. Habitualmente, estes objectos eram feitos de barro ou madeira.

Aqueles que deviam durar para a eternidade, colocavam-se nos túmulos e eram feitos de materiais mais nobres do que os utensílios de uso quotidiano.

É o caso desta taça em alabastro, a mais antiga peça da colecção em exposição permanente.

Vaso grego

Este vaso em terracota tem a forma de cálice-cratera. Pintado com a técnica das “figuras vermelhas”, exhibe o “estilo livre”, característico de meados do século V.

A decoração de temática mitológica está organizada em dois níveis. No nível superior figura o rapto das Leucípides pelos gémeos Castor e Pólux. O nível inferior apresenta uma cena báquica, envolvendo sátiros perseguindo ménades.

O vaso foi encontrado em Agrigento, Sicília. A sua autoria é atribuída ao “pintor de Coghill”, nome do seu primeiro possuidor.

Apêndice Q

Exemplo de textos de parede da exposição temporária *Uma obra em foco. A religião na Grécia Antiga. Deuses do Olimpo representados na Colecção Gulbenkian*, inaugurada a 17 de Julho de 2007

Deméter

A “mãe do trigo” (a filha Perséfone era a “menina do trigo”) era a deusa das colheitas e, por extensão, da agricultura e da fertilidade dos campos. Na qualidade de deusa da agricultura fez várias e longas viagens acompanhada de Dioniso, para ensinar aos homens como cuidar da terra e das plantações. Quando Hades, o deus dos Infernos, lhe raptou a filha Perséfone e a levou para o reino subterrâneo, Deméter desesperada decidiu abandonar o Olimpo. Em consequência, a terra tornou-se estéril, o gado morreu, o arado partiu-se, os grãos não germinaram.

Deméter é habitualmente representada com tochas ou uma serpente, segurando numa das mãos uma foice e na outra um punhado de espigas e papoilas. Os seus atributos são a espiga e o narciso.

A deusa Deméter está sempre representada no anverso dos exemplares da Coleção Gulbenkian e nunca de corpo inteiro. Em moedas cunhadas certamente para custear a reconstrução do templo de Apolo em Delfos, destruído pelo terramoto de 373-372 a. C., Deméter apresenta-se com coroa de trigo, tendo Apolo no reverso (N487-488). Já na moeda do Peloponeso, é Hermes que nos surge no reverso, segurando ao colo o pequeno Dioniso, recordando o grupo de Praxíteles, em mármore, em Olímpia. O jovem deus fora abandonado pela mãe e Hermes entregou-o aos cuidados das ninfas do Monte Nisa (N555). Por último, numa moeda de Bizâncio, sempre com Deméter no anverso, vemos Poséidon sentado sobre rochas no reverso, com os seus atributos habituais (N890).

A “mãe do trigo” (a filha Perséfone era a “menina do trigo”) era a deusa das colheitas e, por extensão, da agricultura e da fertilidade dos campos. Na qualidade de deusa da agricultura fez várias e longas viagens acompanhada de Dioniso, para ensinar aos homens como cuidar da terra e das plantações. Quando Hades, o deus dos Infernos, lhe raptou a filha Perséfone e a levou para o reino subterrâneo, Deméter desesperada decidiu abandonar o Olimpo. Em consequência, a terra tornou-se estéril, o gado morreu, o arado partiu-se, os grãos não germinaram.

Deméter é habitualmente representada com tochas ou uma serpente, segurando numa das mãos uma foice e na outra um punhado de espigas e papoilas. Os seus atributos são a espiga e o narciso.

A deusa Deméter está sempre representada no anverso dos exemplares da Coleção Gulbenkian e nunca de corpo inteiro. Em moedas cunhadas certamente para custear a reconstrução do templo de Apolo em Delfos, destruído pelo terramoto de 373-372 a. C., Deméter apresenta-se com coroa de trigo, tendo Apolo no reverso (N487-488). Já na moeda do Peloponeso, é Hermes que nos surge no reverso, segurando ao colo o pequeno Dioniso, recordando o grupo de Praxíteles, em mármore, em Olímpia. O jovem deus fora abandonado pela mãe e Hermes entregou-o aos cuidados das ninfas do Monte Nisa (N555). Por último, numa moeda de Bizâncio, sempre com Deméter no anverso, vemos Poséidon sentado sobre rochas no reverso, com os seus atributos habituais (N890).



Anverso: **Carcaça de Deméter**
Delfos, c. 336-334 a. C.
Prata, 12,18 gr
Inv. N.º 487



Anverso: **Carcaça de Deméter**
Delfos, c. 336-334 a. C.
Prata, 12,29 gr
Inv. N.º 488



Anverso: **Carcaça de Deméter**
Peloponeso, Phenon,
c. 360-350 a. C.
Prata, 12,13 gr
Inv. N.º 555



Anverso: **Poséidon sentado**
sobre rochedos
Bizâncio,
c. 235-220 a. C.
Prata, 13,55 gr
Inv. N.º 890

Afrodite

A deusa do Amor e da Beleza tem uma origem mais recente. Originária de Chipre, o seu culto estendeu-se a Esparta, Corinto e Atenas. As festas em sua honra eram denominadas *afrodisíacas* e eram celebradas por toda a Grécia. Os seus símbolos incluem a murta, o golfinho, o pombo, o cisne, a romã e a lima, e os seus protegidos, marinheiros e artesãos.

Entre as moedas com representação de Afrodite no anverso, existentes na Colecção Gulbenkian, contam-se as de Lâmpsaco (N696), com o cavalo alado Pégaso no reverso (N697), e três outras de Cnido com reverso de cabeça e pata dianteira de leão (N761-762 e N1004). Por último uma moeda em que Afrodite surge com cabeça de perfil no reverso e Dioniso no anverso, ambas as divindades objecto de culto em Nagidos, Cilícia (N802), mas normalmente representadas de corpo inteiro.

A deusa do Amor e da Beleza tem uma origem mais recente. Originária de Chipre, o seu culto estendeu-se a Esparta, Corinto e Atenas. As festas em sua honra eram denominadas *afrodisíacas* e eram celebradas por toda a Grécia. Os seus símbolos incluem a murta, o golfinho, o pombo, o cisne, a romã e a lima, e os seus protegidos, marinheiros e artesãos.

Entre as moedas com representação de Afrodite no anverso, existentes na Colecção Gulbenkian, contam-se as de Lâmpsaco (N696), com o cavalo alado Pégaso no reverso (N697), e três outras de Cnido com reverso de cabeça e pata dianteira de leão (N761-762 e N1004). Por último uma moeda em que Afrodite surge com cabeça de perfil no reverso e Dioniso no anverso, ambas as divindades objecto de culto em Nagidos, Cilícia (N802), mas normalmente representadas de corpo inteiro.



Anverso:
CABEÇA DE AFRODITE
Lâmpsaco,
c. 400-300 a. C.
Ouro, 8,40 gr
Inv. N.º 1001



Reverso:
PÉGASO
(ANTE AFRODITE)
Lâmpsaco,
c. 400-300 a. C.
Ouro, 8,40 gr
Inv. N.º 1002



Anverso:
CABEÇA DE AFRODITE
Cnido, c. 300-240 a. C.
Prata, 15,17 gr
Inv. N.º 1003



Reverso:
CABEÇA E PATA
DIANTEIRA DE LEÃO
Cnido, c. 300-240 a. C.
Prata, 7,27 gr
Inv. N.º 1004



Anverso:
CABEÇA DE AFRODITE
Cnido, c. 250 a. C.
Prata, 14,44 gr
Inv. N.º 1005



Reverso:
CABEÇA DE AFRODITE
Cilícia, Nagidos,
c. 300-280 a. C.
Prata, 10,50 gr
Inv. N.º 1006

Apêndice R

Orçamento de tradução para inglês de texto de sala e de tabela⁸

⁸ O orçamento refere-se à tradução dos textos constantes nos apêndices O e P.

Carla Paulino

Rua Teófilo Braga, nº228, 1º,

Cabeço de Mouro

S. Domingos de Rana

Orçamento Nº E167

ORIGINAL

Pagamento	Data Entrega	Forma Entrega	Nº Cliente	Contribuinte	Validade	Data
Pronto Pagamento			1746			07.09.2009

Referência	Designação	Qtd.	Un.	Pr.Unitário	Desc. %	IVA	Total
TT-POR-ING	Tradução Técnica Português - Inglês Reº ATT74557.dat	1,00	UNI	30,00		20,00	30,00

Documento Processado por Computador

u) Taxa de Urgência

Página 1 de 1

Observações

Solicitado por: Sra. Carla Paulino.
Prazo de entrega: A acordar aquando da adjudicação.
Validade do orçamento: 30 dias.

Total Ilíquido: 30,00

Desconto Comercial:

Base de Incidência: 30,00

Total de IVA: 6,00

TOTAL do DOCUMENTO (EUROS) 36,00

A adjudicação carece de confirmação escrita.

Pela adjudicação constante neste orçamento, o cliente torna-se responsável pelo respectivo pagamento.

R. Coelho da Rocha, 73 - Cv. - 1350-073 LISBOA

Telefs. 21 392 95 90 - Fax. 21 392 95 99

E-mail: geral@onoma.pt - Website: www.onoma.pt

CONTRIBUINTE Nº 502909684 - CAPITAL SOCIAL 5000 EUROS - MATRÍCULA Nº 04 030 - CONS. REG. COM. LISBOA

EMPRESA CERTIFICADA

NP EN ISO 9001: 2000

Apêndice S

Proposta de introdução e de descrição de peça de fácil compreensão
para áudio-guias

Arte Egípcia

A sala dedicada à Arte Egípcia inicia o percurso da visita ao Museu.

Esta colecção, de grande diversidade e qualidade, ilustra as épocas mais destacadas do Egipto faraónico e acompanha a sua evolução artística, ao longo de quase três milénios.

A exposição está organizada por ordem cronológica. Inicia-se com uma taça de alabastro, do Império Antigo e termina com um torso de Vénus anadiomena, em terracota azul envernizada, da época romana.

A maioria das obras foi adquirida entre 1922 e 1929. Howard Carter foi conselheiro e intermediário para a aquisição de algumas peças. Este egiptólogo britânico tornou-se famoso, juntamente com Lord Carnarvon, pela descoberta do túmulo do faraó Tutankhamon em 1922.

Taça

Esta taça foi encontrada num túmulo ao norte de Tebas.

Fazia parte do luxuoso equipamento funerário do defunto.

De formas simples e requintadas, esta taça imita uma medida de sólidos.

Habitualmente estes objectos eram feitos de barro ou madeira.

É a mais antiga peça da colecção em exposição permanente.

Apêndice T

Proposta de texto do website com dois níveis de informação

Inro

Japão, séculos XVIII-XIX

Assinado: *Jokwasai*

Laca

A. 8,4 cm

Inv.º 1337

Os inros são pequenos estojos constituídos por vários compartimentos sobrepostos que encaixam perfeitamente uns nos outros. Eram geralmente utilizados para transportar pós e plantas medicinais, suspenso do *sash*, o largo cinto tão característico da indumentária masculina japonesa.

Neste *inro*, de quatro caixas, executado em laca acastanhada e técnica *takamakie* – decoração em relevo conseguida através da aplicação de pó de ouro –, é representada uma cena lacustre em que se vêem, entre rochedos, pinheiros, bambus, ameixoeiras e cegonhas, elementos ligados, na sua simbologia à longevidade. No interior pode ler-se a assinatura do artista. O *ojime*, de forma cilíndrica, apresenta motivos florais estilizados e o *netsuke*, esculpido em laca vermelha, tem a forma de uma máscara.

Neste tipo de peças, normalmente de secção elíptica achatada, as caixas eram ligadas entre si por um cordão, cujas pontas eram enfiadas num elemento, designado *ojime*, uma espécie de “conta” que se destinava a manter as caixas bem unidas. As pontas desse cordão rematavam, com outro elemento, o *netsuke*, que funcionava como botão e permitia prender o *inro* ao cinto acima referido.